JAKUB BANASIAK

# 15 STULECI

ROZMOWA
Z WILHELMEM SASNALEM

**Już w księgarniach:**

Jacek Kleyff *Rozmowa*

Dariusz Zaborek *Czesałam ciepłe króliki.*
*Rozmowa z Alicją Gawlikowską-Świerczyńską*

Katarzyna Kubisiowska *Rak po polsku.*
*Rozmowa z Justyną Pronobis-Szczylik i Cezarym Szczylikiem*

Paweł Smoleński *Szcze ne wmerła i nie umrze.*
*Rozmowa z Jurijem Andruchowyczem*

Katarzyna Bielas, Jacek Szczerba *Pamiętam, że było gorąco.*
*Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*

Marcin Rotkiewicz *Mózg i błazen.*
*Rozmowa z Jerzym Vetulanim*

Olga Święcicka *Mnie nie ma.*
*Rozmowa z Maciejem Nowakiem*

Małgorzata Czyńska *Moje królestwo.*
*Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem*

**Następna książka w serii:**

Irena Cieślińska *Pani inżynier od życia.*
*Rozmowa z Magdaleną Fikus*

JAKUB BANASIAK

# 15 STULECI

## Rozmowa z Wilhelmem Sasnalem

wydawnictwo czarne

Wołowiec 2017

Wszelkie powielanie lub wykorzystanie niniejszego pliku elektronicznego inne niż autoryzowane pobranie w zakresie własnego użytku stanowi naruszenie praw autorskich i podlega odpowiedzialności cywilnej oraz karnej.

Projekt okładki Łukasz Zbieranowski / Fajne Chłopaki
Projekt typograficzny Robert Oleś / d2d.pl
Na okładce: bez tytułu, olej na płótnie, 40 x 50 cm, 2010 (fragment)
Jeżeli nie zaznaczono inaczej, fotografie wewnątrz tomu pochodzą z archiwum rodzinnego Wilhelma Sasnala

Copyright © by Jakub Banasiak i Wilhelm Sasnal, 2017

Opieka redakcyjna Konrad Nowacki
Redakcja Ewa Polańska
Korekta Aleksandra Jastrzębska / d2d.pl, Sandra Trela / d2d.pl
Redakcja techniczna i skład Robert Oleś / d2d.pl

Skład wersji elektronicznej d2d.pl

ISBN 978-83-8049-512-8

WYDAWNICTWO CZARNE sp. z o.o.
czarne.com.pl

Redakcja: Wołowiec 11, 38-307 Sękowa
redakcja@czarne.com.pl

Wołowiec 2017
Wydanie I

# Spis treści

*Strona tytułowa*

*Strona redakcyjna*

Sasnalomania. Sukces i hejt

Zakłady Azotowe jak sklepy cynamonowe Mościce

Nieład, ładnie, nieład, ładnie. Akademia

Polska, wieczny problem

Jaka piękna niewiadoma. Z garażu w świat

„Jestem mendą galeryjną”. Rynek sztuki i obywatelskie nieposłuszeństwo

Ścieżka dźwiękowa

Kamera to nie pędzel

Dwa kroki do przodu, jeden do tyłu Wpływologia i nie tylko

# Sasnalomania. Sukces i hejt

**W wieku zaledwie trzydziestu czterech lat otworzyłeś dużą, - retrospektywną wystawę w Zachęcie. Jak to się robi? Większość artystów marzy o tym przez całe życie.**

Nie zabiegałem o to, po prostu zgłosiła się do mnie Maria Brewińska, kuratorka z Zachęty. Chociaż nie było to też dla mnie zaskoczenie. Zakładałem, że skoro jestem stąd, a miałem już wystawy w wielu innych miejscach, w kraju i za granicą, w końcu musi to nastąpić. I nastąpiło.

**Żadnej tremy? Zachęta to miejsce jak każde inne?**

Nie miewam tremy, nie stresuję się wystawami. Kiedyś przejmowałem się spotkaniami z dyrektorami ważnych instytucji, ale po kilku takich doświadczeniach zrozumiałem, że ludzie mądrzy i ważni są zwyczajni.

**A sama Zachęta? Symbol, świątynia sztuki polskiej, marzenie każdego artysty… Nic?**

W tym sensie nic. Natomiast oczywiście myślałem o tym, co tam pokazać. Początkowo chciałem nakręcić na tę okazję nowy film, jednak nic z tego nie wyszło. Miał być więc krok do przodu, ostatecznie jednak zdecydowałem się na krok do tyłu.

**To znaczy?**

Pokazałem dużo prac dotyczących historii Polski, przed- i powojennej. Punktem wyjścia było zabójstwo Gabriela Narutowicza na schodach Zachęty. Niezwykle intrygował mnie ten zlepek – Zachęta, endek zabójca, prezydent wybrany głosami lewicy, mniejszości narodowych i PSL „Piast”… Zamach na schodach to bardzo plastyczna scena – także dlatego, że znałem ją z filmu *Śmierć prezydenta*. Eligiusza Niewiadomskiego znakomicie zagrał w nim Marek Walczewski.

**Mówimy o 2007 roku. Czy wtedy były to dla ciebie aktualne spory?**

Nie, wówczas były czysto historyczne, natomiast dzisiaj niestety nabierają aktualności. Kiedy otwierałem wystawę w Zachęcie, pomnik Romana Dmowskiego stał w Warszawie od roku. Teraz minęła już dekada, odkąd go odsłonięto. Przez ten czas wiele się zmieniło. Nacjonalizm nie jest już czymś wyklętym, sprawą wstydliwą, z którą nie należy się obnosić. Przeciwnie: jest wręcz modny, w przestrzeni publicznej mówi się o nim jako o pewnej wartości.

**W sali Narutowicza zawiesiłeś portret jej patrona, bardzo specyficzny, bo pierwszy prezydent Rzeczypospolitej jest na nim niewyraźny, zamglony, jak fantom.**

Może dlatego, że zatarł się w zbiorowej pamięci? Najpierw namalowałem go tak, jak teoretycznie powinno się to zrobić. Powstał poprawny portret na podstawie czarno-białego zdjęcia. Zbyt zwyczajny, nieoddający dramatyzmu tej postaci. Miałem silne przeczucie, że muszę coś z tym zrobić. Postanowiłem więc zamalować go czarną farbą, laserunkowo.

**A tytuł wystawy? Dlaczego *Lata walki*? Twojej walki?**

To też z filmu, tym razem o Karolu Świerczewskim. Film dzieli się na rozdziały; to jest tytuł jednego z nich. Świerczewski to bohater skompromitowany i do tego chciałem się odnieść, jakoś rozbroić sytuację, w której się znalazłem, a o którą pytasz – sytuację „wielkiej retrospektywy”. Był to więc tytuł ironiczny – wobec wystawy, ale przede wszystkim wobec mnie samego. Bo co to za walka? Wielkie zmagania ze sztuką? Bez żartów. Niemniej jednak ten tytuł był dla mnie ważny w odniesieniu do samego procesu malowania. Jest takie słowo: „znój”, które bardzo lubię, ono dobrze opisuje moje podejście do malarstwa.

**„Znój” ma pejoratywne konotacje. To męka, może nawet udręka. Męczysz się, malując?**

Nie, wręcz przeciwnie. Ale dla mnie znój to coś pozytywnego. Chodzi o walkę z materią, z farbą, z płótnem, o próbę przerobienia ich na coś efektywnego, ukształtowania według własnych wyobrażeń. Dobry znój. Mogę wręcz powiedzieć, że najbardziej cenię sobie codzienną rutynę. Po znoju przychodzi uwolnienie, wtedy mogę zobaczyć drogę, którą

przebyłem – często pełną irytacji, błędów, ale zwieńczoną rezultatem w postaci obrazu. Malowałem kiedyś obraz przedstawiający Ankę i Kacpra, czyli moją żonę i syna. Męczyłem się z nim, więc uznałem, że namaluję drugi – żeby było już łatwiej. Nic z tego. Dlatego namalowałem jeszcze dwa, abstrakcyjne, z glutami farby. Chodziło tylko o to, żeby je męczyć. Wszystkie cztery nazywają się *Znój* i wszystkie cztery są ważne jako zapis pracy, działania. Wyznaję zasadę, że bez pracy nie ma kołaczy, zgadzam się też ze staroświeckim powiedzeniem, że praca uszlachetnia. Znój to jest właśnie praca.

**Nie przejmowałeś się wystawą, ale to, co nastąpiło potem, chyba zrobiło na tobie wrażenie. *Lata walki* obejrzało pięćdziesiąt tysięcy osób. To olbrzymia liczba, wtedy to był rekord frekwencyjny Zachęty.**

Zrobiło. Wielkie. Bardzo mocno to odczułem. Wiedza o wystawie była powszechna. Mamy moich kolegów mówiły mi, że widziały, że gratulują, że wystawa jest świetna. Czułem to z różnych stron, z najróżniejszych. Jednocześnie odczuwałem wielką presję ze strony rodziny – żeby „się wyrobić", żeby dać radę. Znałem to uczucie z wcześniejszej dużej wystawy w Van Abbemuseum w Eindhoven. Również wtedy na otwarciu byli moi rodzice, a ja bardzo źle znoszę, kiedy sytuacja rodzinna się zagęszcza. Szalenie się stresowałem, bo musiałem połączyć dwa światy: prywatny i zawodowy, malarski. Kiedy rodzice wyszli już z muzeum, błyskawicznie się upiłem. W Zachęcie ten aspekt był jeszcze bardziej intensywny, bo moje prace miała obejrzeć nie tylko bliska rodzina, ale też dalsi krewni, znajomi, koledzy i koleżanki ze studiów. To było dla mnie trudne, przygotowywałem się przede wszystkim do tego, a nie do samej wystawy.

**No i jak zareagowała rodzina?**

Bardzo dobrze. Splendor wokół wystawy był jednak bardzo mocno odczuwalny i z pewnością przyczynił się do pozytywnych ocen.

**A ty jak go odczułeś?**

Źle. To mi się wymknęło spod kontroli. Przede wszystkim medialnie; funkcjonowałem od wywiadu do wywiadu, wszystko to zaczęło niesłychanie puchnąć. Media chciały założyć mi złoty czepek. Na dodatek byliśmy wtedy z Anką świeżo po przeprowadzce do Krakowa. Kacper

poszedł do szkoły, a dla mnie zaczął się okres bardzo intensywnego imprezowania.

**Krakowskie klimaty.**

Tak, w stu procentach, nieustanne włóczenie się z knajpy do knajpy, może nawet rutynowe. Kiedy dokądś wchodziłem, wiedziałem, że inni wiedzą, że ja to ja. Dziwne uczucie. To było też odreagowanie kilkuletniego imprezowego postu – wtedy wszystko się na siebie nałożyło: wystawa, popularność, picie. Nie wyglądało to dobrze. Punkt krytyczny nastąpił, kiedy zadzwonił do mnie ktoś z miesięcznika „Mój Pies". Wówczas powiedziałem „Dość" i na wszystko zacząłem odpowiadać „Nie". Nie, nie, nie. I wyobraź sobie, że po jakimś czasie telefon przestał dzwonić. To się okazało takie proste! Teraz na popularność po prostu nie mam już czasu.

**Opisujesz zjawisko, które zyskało nazwę sasnalomanii. W żaden sposób cię to nie uwiodło? Nie chciałeś wejść w to głębiej? W celebryckość?**

Nie, bo to mi nie dawało żadnej satysfakcji, nie było na tyle pociągające, żeby to kontynuować. Zbyt cenię swoją pracę, żeby łączyć ją z takim trashem. Nigdy nie chciałem być podstarzałym rockmanem, który maluje i podrywa młode laski. Zaproszenia oczywiście nadal przychodziły, ale skwapliwie z nich nie korzystałem. Anka nawet czasem narzeka, że nie wyzyskuję popularności tak, jak bym mógł, że z niej nie korzystam. Ja jednak wolę konsumować sławę z dystansu, jestem dość odporny na tego typu pokusy. Najbardziej odpowiada mi sytuacja, kiedy mam wystawy za granicą i dochodzą mnie tylko ich echa, to jest dla mnie znacznie zdrowszy rytm. Natomiast w kraju popularność zbyt szybko wymyka mi się spod kontroli. Ma to oczywiście swoje dobre strony – po Zachęcie odbierałem sporo wyrazów poparcia, ludzie zaczepiali mnie w kinie czy na poczcie, prosili o autograf, ale też mówili o wystawie: co im się podoba, co nie, co z czym im się kojarzy. To byli obcy ludzie, często niezwiązani ze sztuką współczesną, a jednak reagowali bardzo emocjonalnie. To nie było uciążliwe, wręcz przeciwnie – przyjemne i bardzo pozytywne. Mam poczucie, że zwykli ludzie oglądali moją wystawę o wiele uważniej niż część dziennikarzy, nie interesowały ich ceny ani plotki. Uwagi, które słyszałem na ulicy, często były bardzo trafne, a dotyczyły przecież

malarstwa, które nie należy do najbardziej przystępnych. Na tej podstawie mogę powiedzieć, że to nieprawda, że ludzie nie interesują się sztuką współczesną – to raczej media kreują jej fałszywy obraz. Były jednak i mniej przyjemne sytuacje. Na przykład kiedyś pewien facet stojący obok Anki w sklepie powiedział coś w stylu: „A, to z konta męża, więc nie ma co się przejmować". Jednak najgorszy był hejt właściwie od razu po otwarciu wystawy. To było niezwykłe wprost szambo, nieprawdopodobna ilość czystej zawiści, złości, agresji. Anonimowej, ale nie tylko, bo nagle zaczęły pojawiać się głosy ze strony bliższych i dalszych znajomych, że ta wystawa to chyba nie do końca „to", że to nie o to chodzi… Jednocześnie nigdy nie dowiedziałem się, jak brzmi konkretny zarzut. Zostawało samo „to". Nawet gdy nie czytałem tych komentarzy, życzliwi przysyłali mi linki. Wtedy zrozumiałem, jak to działa.

**Jak?**

Jak trucizna, która nagle zalewa wszystko wokół. To było niezwykle bolesne doświadczenie. Zresztą hejt zaczął się wcześniej, chociaż jeszcze nie publicznie. To nawet nie był hejt, tylko zwykłe kurewstwo. Otóż w pewnym momencie zaczął pisać do mnie pewien facet, który deklarował, że też jest artystą i chciałby wymienić się ze mną na obrazy – tak jak to dawniej robili malarze, podawał przykład Gauguina i van Gogha. Ignorowałem go, on pisał kolejne mejle, dalej go ignorowałem – aż w końcu nie wytrzymał i zaczął pisać wprost: „ty chuju", „gnoju" i tym podobne. Co ciekawe, podpisywał się imieniem i nazwiskiem – faktycznie, jest taki człowiek w Krakowie. Nadal nie odpowiadałem, więc on spreparował moje konto mejlowe i wysłał z niego obraźliwe listy do wszystkich galerii, z którymi współpracuję. To było moje pierwsze tak intensywne zetknięcie z hejtem, jednak dopiero po wystawie w Zachęcie doświadczyłem tego na wielką skalę, już nie w prywatnych mejlach, ale na forach publicznych, w komentarzach pod wywiadami, na blogach. Wtedy jeszcze myślałem, że im większa popularność, tym większy hejt. Na zasadzie: udało ci się, ale przynajmniej w necie masz przejebane. Teraz jednak już wiem, że tak nie jest, że nie ma żadnej reguły. Niedawno czytałem artykuł o pewnym facecie, biegaczu, który zaginął w Tatrach, po

prostu ruszył w trasę i kontakt się z nim urwał, nie wrócił, nie znaleziono go. Pod tym tekstem nie było ani jednego pozytywnego komentarza, ani jednego głosu typu: „Fatalna sprawa, szkoda, oby nic mu się nie stało”. Zamiast tego zwyzywano go od głupich kutasów, ktoś wyraził nadzieję, że akcja ratownicza nie będzie zbyt kosztowna. Obłęd. Poziom kurewstwa w narodzie ciągle mnie zaskakuje.

**Czy dzisiaj nadal towarzyszy ci hejt?**

Tak, ale powiedziałbym, że już tylko z rozdzielnika, bez żaru. Zresztą ja też nie mam tak gorącej głowy jak dawniej. Nie sprawia mi on oczywiście przyjemności, raczej go ignoruję lub się z niego śmieję. Wtedy, po Zachęcie, nie byłem na to przygotowany i lektura pięćdziesięciu anonimowych hejterskich komentarzy była dla mnie niezwykle trudna, było mi przykro, wstyd przed bliskimi. Teraz bardziej martwię się o rodziców, którzy ciągle to przeżywają. Z kolei mój syn jest od tego kompletnie wolny, pokazuje mi czasem jakieś absurdalne wpisy na forach, ale zupełnie się nimi nie przejmuje, one go jedynie bawią – ostatnio podsunął mi na przykład wpis o mnie „Wykończyły go narkotyki”. To chyba kwestia generacyjna, może pokolenie Facebooka jest bardziej odporne na hejt.

**Kilka miesięcy przed otwarciem wystawy w Zachęcie pojawiła się informacja, że twój obraz *Samoloty* został sprzedany w domu aukcyjnym Christie’s za trzysta dziewięćdziesiąt sześć tysięcy dolarów, czyli wtedy ponad milion złotych. Był to wówczas rekord, jeżeli chodzi o ceny współczesnego malarstwa polskiego. Nie przysporzyło ci to zwolenników.**

Tak, dzięki *Samolotom* do zwykłego, bezinteresownego – jeśli można tak powiedzieć – hejtu doszły zarzuty o koniunkturalizm, komercję, karierowiczostwo i tak dalej.

**Co więcej, za transakcją w Christie’s stał Charles Saatchi, jeden z najbogatszych Brytyjczyków, specjalista od marketingu politycznego, a także prominentny kolekcjoner. Przed aukcją *Samoloty* pojawiły się na wystawie *The Triumph of Painting* w jego Saatchi Gallery. To wszystko tylko zagęściło atmosferę.**

Przy czym najśmieszniejsze było to, że nie zobaczyłem z tej kwoty ani grosza, ceny były wzięte z księżyca, na wystawę nie miałem żadnego wpływu, a Saatchiego nigdy nie spotkałem. Facet najpierw kupił gdzieś

moje starsze prace, następnie ułożył z nich wystawę, a na końcu dał kilka moich obrazów na aukcję. Tymczasem artysta nie zarabia na aukcjach! To tak, jakby ktoś spowodował wypadek moim samochodem. Samochód był mój, to prawda, ale nie ja siedziałem za kierownicą! Byłem przedmiotem gry Saatchiego, ale nigdy jej nie podjąłem! Co nie zmienia faktu, że milion złotych bardzo mocno działa na wyobraźnię. Przez Saatchiego zacząłem funkcjonować w kontekście cen i zarobków, co bardzo mi nie odpowiada. Legenda o pieniądzach nie pomaga sztuce – kiedy pojawia się ten temat, dziennikarze od razu pytają o kapitał finansowy, a nie intelektualny. Nawet ci najlepsi. Jacek Żakowski w rozmowie z Bogdanem Zdrojewskim w „Gazecie Wyborczej" pytał o mnie, mówiąc, że „jak Saatchi się zakochał w Sasnalu, to Sasnal stał się w Polsce gwiazdą". Podobne opinie wygłaszali też inni, to rozprzestrzeniało się jak wirus. Wojciech Orliński napisał, że sprzedałem obraz za pół miliona dolarów, co jest kompletną bzdurą, ponieważ chodziło o aukcję! Przeżyłem spory zawód, bo Orliński zakładał „Lewą Nogą", lewicowy półrocznik, który kiedyś czytałem, cenię też jego teksty o kulturze masowej w „Wyborczej". Do Żakowskiego również mam duży szacunek, chociaż jego wypowiedź w gruncie rzeczy nie dotyczyła mnie bezpośrednio. Tak czy inaczej, zamieszanie z Saatchim było kolejnym powodem, żeby zakończyć tę całą sasnalomanię.

**A czy popularność przełożyła się na twoje miejsce w kulturze? Chodzi mi o mainstream, o pozycję, jaką zajmują niektórzy pisarze, reżyserzy, aktorzy, muzycy. O pozycję autorytetów.**

Z przykrością muszę powiedzieć, że obszar kultury, w którym funkcjonuję, wypadł z działów kultury w prasie i telewizji. Po prostu nie ma w nich miejsca na sztukę współczesną. W momencie kiedy robiłem wystawę w Zachęcie, jeszcze się o niej mówiło, ale chyba na zasadzie „Polacy wygrywają mecze za granicą, więc dajmy jakiś tekst". Chodzi mi o pierwszą falę popularności sztuki współczesnej po 2000 roku, o międzynarodowe sukcesy Pawła Althamera, Pauliny Ołowskiej, Moniki Sosnowskiej, Artura Żmijewskiego i innych. Ale odpowiadając precyzyjnie na twoje pytanie: nie, nie mam takiego poczucia, że moja pozycja się umocniła. Co więcej, wówczas bałem się, że przez gębę celebryty, którą

próbowano mi przyprawić, mogę coś zepsuć. Zepsuć wizerunek artysty współczesnego, choćby przez tę historię z Saatchim. Teraz wiem, że takiego wizerunku nigdy w mediach nie było, ale wtedy mi się wydawało, że w końcu otwiera się pole dla sztuki współczesnej, do tej pory zarezerwowane dla pisarzy, reżyserów – wieszczów, którzy mówią o sprawach ważnych. Niestety zainteresowanie mediów sztukami wizualnymi okazało się niesłychanie płytkie i wynikało przede wszystkim z efektu nowości. To widać gołym okiem. Na przykład w radiowej Dwójce, której jestem wiernym słuchaczem, są dżingle w wykonaniu rozmaitych ludzi kultury: „Dwójka. Polskie Radio. Jesteś na miejscu". I wśród nich nie ma ani jednego przedstawiciela sztuk wizualnych. Zero, nul, kompletny ban! Sztuka współczesna nie jest na miejscu, *sorry*. A nie, bierze w tym udział Rafał Olbiński, najgorszy malarz świata, no ale to nie jest sztuka współczesna. Niestety tego typu kampanie promocyjne tylko utrwalają obraz, w którym sztuki wizualne nie są elementem dzisiejszej kultury, jak film czy literatura. Sztuka współczesna jest w Polsce traktowana jak dziecko specjalnej troski: „Aha, wy się tam bawicie, no dobrze, bawcie się, tylko nie przeszkadzajcie". Być może bierze się to stąd, że sztuka wchodzi na obszar innych dyscyplin, a przez to jej tożsamość jest rozmyta, trudno ją wytłumaczyć w przystępny sposób. Kino, literatura, teatr – to jasno określone dyscypliny. A sztuki wizualne? To amalgamat, hybryda, do tego artyści wizualni mają skłonność do eksperymentu. Tymczasem nie ma bardziej odpowiedniej osoby do tego, żeby porozmawiać o polskich sprawach, niż Artur Żmijewski – nie aktor, tylko artysta. Niestety artystów nie uważa się za partnerów do takich rozmów i w konsekwencji nie są oni słyszalni. A skoro nie są słyszalni, to nikt o nic ich nie pyta – to zamknięte koło. Szansa, która pojawiła się kilkanaście lat temu, została zaprzepaszczona, a obszar sztuk wizualnych ponownie znalazł się na marginesie.

**A czy wystawa w Zachęcie zmieniła coś pod względem artystycznym? Była dla ciebie przełomem?**

Nie. To nie był żaden przełom, raczej podsumowanie. Przełomy były wcześniej.

# Zakłady Azotowe jak sklepy cynamonowe Mościce

**W twojej twórczości, nie tylko malarskiej, ale także filmowej, jedną z głównych ról odgrywają Mościce – miejsce, w którym się wychowywałeś, twoje Macondo. Mościce to jeden z największych projektów gospodarczych Drugiej Rzeczypospolitej, wybudowane od podstaw miasto zorganizowane wokół Państwowej Fabryki Związków Azotowych, obecnie dzielnica Tarnowa. Właściwie co w tym fascynującego?**

No tak, Zakłady Azotowe jak sklepy cynamonowe. Coś w tym jest.

**Ale co?**

Mówiąc najprościej, dzięki Mościcom zrozumiałem, kim jestem i skąd się wziąłem. Wychowywałem się z babcią, która była dla mnie właściwie babcią-mamą.

**Co się stało z rodzicami?**

Nic. Po prostu kiedy dostali przydział na mieszkanie w bloku w Tarnowie, oddali mnie do babci, do Mościc. To był 1976 rok. Miałem cztery lata.

**To nieco dziwne… Jak to odebrałeś?**

Wtedy wydawało mi się to neutralne, choć takie nie było.

**Jak często widywałeś się z rodzicami?**

Z mamą prawie codziennie, z tatą rzadziej. On pracował jako inżynier w Zakładach Azotowych, a mama w Energopolu, też dużej firmie państwowej.

Z mamą, Jastrzębia Góra 1976

**Jak wspominasz dzieciństwo u boku babci?**

Jako bardzo szczęśliwe. Byłem wychuchanym dzieckiem, babcia miała tylko mnie. To dzięki niej poznałem historię całej rodziny, co z kolei pozwoliło mi się określić pod względem społecznym, a może nawet klasowym.

**To znaczy?**

Jestem potomkiem niewolników, chłopów pańszczyźnianych. Mój prapradziadek Wiktor Sasnal wyrwał się z zależności pańszczyźnianej: jeszcze jako chłopak został stangretem, a później, po zniesieniu pańszczyzny, założył własny interes, czyli to musiała być połowa XIX wieku. Wiktor Sasnal trudnił się handlem obwoźnym, ale i lichwą. Tato powtarzał mi: „Nie chwal się nigdy, że był lichwiarzem”, ponieważ uważał

to za wstydliwą sprawę. Ja tego nie łapałem, bo nie znałem nawet tego słowa. Syn Wiktora, Jędrzej Sasnal, mój pradziadek, wrócił na rolę, znowu do jakiegoś pana. Natomiast syn Jędrzeja, czyli ojciec mojego ojca, a mój dziadek Jan, uwolnił się z folwarcznej zależności. Kiedy był jeszcze na folwarku, często się zdarzało, że pan wypłacał pensję nie w gotówce, tylko w przeciętych kartach do gry, na których wypisywał odpowiedni nominał. Płaciło się tymi kartami w sklepie, a pan regulował później należność u właściciela. Dziadek podrabiał te karty, i to bardzo skutecznie, bo nigdy nie został na tym przyłapany – a przynajmniej nic o tym nie wiadomo. Mój ojciec mówi, że jeżeli gdzieś w rodzinie szukać talentu plastycznego, to u dziadka, właśnie ze względu na te karty. Później dziadek opuścił folwark i jeszcze przed wojną pracował w fabryce zegarków w Niemczech. Tam poznał swoją przyszłą żonę, czyli moją babcię ze strony ojca. Jej rodzina również nie posiadała żadnej ziemi, miała natomiast piach, handlowała więc piachem – takim na budowę. Moi dziadkowie nie należeli do biedoty, ale z pewnością nie byli też dobrze sytuowani. Później zamieszkali w Proszowicach, miasteczku pod Krakowem, gdzie dziadek został zegarmistrzem. Mógł to zrobić dzięki doświadczeniu zdobytemu w fabryce zegarków, początkowo jednak miał inny pomysł na życie. Mianowicie, wracając z Niemiec, wiózł ze sobą dwa projektory filmowe i masę filmów. Chciał założyć w kraju kino objazdowe. To wszystko jednak zabrali mu na granicy polscy celnicy, bez żadnego pokwitowania. Po prostu go okradli. To było gdzieś w 1930 roku. Stąd wzięła się nienawiść dziadka do sanacji. Potem doszło do tego nastawienie antysemickie, bo kiedy dziadek otworzył już ten zakład zegarmistrzowski w Proszowicach, to dwa inne otworzyli Żydzi, co rzekomo nie pozwoliło mu się dorobić. Często słyszałem ten argument przy rodzinnym stole.

**Z którą babcią mieszkałeś: ze strony matki czy ojca?**

Matki. Jeżeli chodzi o rodzinę ze strony mamy, to ojciec dziadka był kowalem, a ojciec babci stangretem, tak jak prapradziadek ze strony ojca. Ten pierwszy jednak pracował dla kogoś, a drugi już nie – jeździł własną bryczką. Dziadkowie, jak wielu innych, przyjechali do Mościc za chlebem. Wtedy wszyscy wiedzieli, że pod Tarnowem pobudowano wielkie zakłady

państwowe, że jest praca. Dziadek był tokarzem, babcia pracowała w domu. Przyjechali z bratem dziadka, kierowcą. To było tuż przed wojną, w 1937, może 1938 roku.

Rodzina Sasnalów, lata trzydzieste XX wieku

**Mościce miały być ziemią obiecaną: praca, dobre warunki mieszkaniowe, edukacja, tereny zielone. Dyrektorem Zakładów Azotowych był Eugeniusz Kwiatkowski, którego portret zresztą namalowałeś. Jak przedwojenne Mościce wspominali twoi dziadkowie?**

Nie naoglądali się ich zbyt długo, bo zaraz wybuchła wojna. Wiem jednak, jak oceniali samą Drugą Rzeczpospolitą.

**Jak?**

Nigdy nie słyszałem, by babcia mówiła, że była wielka, wspaniała, a za komuny jest strasznie. Często zwracała mi uwagę na przedwojenną nędzę. Moi dziadkowie trafili w Mościcach do baraków dla robotników. W murowanych domach mieszkali inżynierowie. Podobne historie

opowiadała kobieta, która przywoziła nam jajka z jednej z podtarnowskich wsi. Ona również sporo mówiła o przedwojennej nędzy i wtedy babcia dołączała się do tych opowieści. Wspominała też dużo o dziadku. Na tyle dużo, że czuję, jakbym go znał. Jedna z historii krążących w mojej rodzinie jest o tym, że dziadek, który był bardzo zręcznym rzemieślnikiem, zrobił sobie pistolet. Nie wiem, czy to prawda, ale żyłem tą historią całe dzieciństwo – w domu babci stała zamknięta na klucz szafka i byłem przekonany, że trzymano go właśnie tam. Ale gdy babcia kiedyś ją otworzyła, okazało się, że znajdowały się w niej tylko projekty racjonalizatorskie dziadka pisane do Azotów. Babcia powiedziała mi też, że dziadek trzymał w portfelu kawałek sznura wisielca.

**Skąd go miał?**

Kiedy leżał w szpitalu, przywieźli faceta, który się powiesił. Sznur wisielca miał przynosić szczęście, więc pacjenci i lekarze po prostu podzielili go między siebie. I dziadek trzymał swój kawałek w portfelu, był biało-zielony. Przede wszystkim jednak nasłuchałem się o tym, że dziadek był niesamowicie pracowity i to ta historia jest moim mitem założycielskim.

**Znój?**

Właśnie. Dziadek nigdy nie opuścił ani jednego dnia pracy – chyba że był naprawdę obłożnie chory. Praca była dla niego wszystkim. Przepracował w Azotach czterdzieści lat. Był też szalenie bezinteresowny, robił dla ludzi wiele rzeczy za darmo. W mojej rodzinie zawsze mówiło się o tym trochę tak, jakby dziadek był… może nie frajerem, ale naiwniakiem. Tato wspomina go z dużym pobłażaniem, tę jego naiwność. Tymczasem on był przedwojennym PPS-owcem, szczerym socjalistą. Czyli odwrotnie niż dziadek ze strony ojca. Był też fachowcem na granicy artyzmu. Gdy poznał moją babcię, zrobił dla niej zapalniczkę. To bardzo piękny przedmiot, toczony, z grawerunkiem.

Pierwsza z lewej Maria Styś (siostra mamy), drugi z prawej (w tle) Edward Styś (dziadek), Kołobrzeg 1956

**Dziadek bez skaz?**

Próbuję ich szukać, drapać ten pomnik pozytywisty. Mama mówiła mi, że pozwalał sobie na wycieczki antysemickie, co wydaje mi się dziwne, bo najlepsza przyjaciółka mojej babci sprzed wojny, niejaka Ada, była Żydówką. Zginęła podczas wojny wraz z całą rodziną. No i był alkohol. Dziadek jeździł na motorze, wypuszczał się z kumplami na tak zwane rajdy, po całej Polsce, w związku z czym często przesiadywał w garażu. I tam chlał. Wiesz, nie mam żadnych fantazji dotyczących samochodów, to mnie kompletnie nie interesuje, ale chciałbym mieć taki motor, jakim jeździł mój dziadek – ariel, angielski. Może kiedyś sprawię sobie taki prezent.

**Czyli wojna zastała twoich dziadków w Mościcach?**

Tak, we wrześniu brat mojego dziadka, kierowca, zorganizował zakładowy autobus i cała grupa rodzin z Zakładów Azotowych pojechała na wschód. Uciekali przed Niemcami.

**Nie najlepszy kierunek.**

Rzeczywiście, mogli pojechać na południe, jak polski rząd. Ale pojechali na wschód i dojechali aż do Równego na Wołyniu, miasta obecnie leżącego na Ukrainie. Tam Rosjanie zabrali im ten autobus, ale poza tym nic im nie zrobili. Wszyscy wrócili więc do Mościc, pociągiem. I tyle było z tej wojennej tułaczki. Babcia zawsze się śmiała z Sowietów, że prymitywni, ale to dotyczyło już 1945 roku, kiedy dotarli do Tarnowa. Wspominała, że kręcili korbką maszynki do mięsa i się dziwili, że nie słychać muzyki. Zresztą o Niemcach w gruncie rzeczy też nie mówiła źle. Źle wyrażała się tylko o Ukraińcach. Nawiasem mówiąc, okazało się, że moja mama jest kuzynką Wojciecha Smarzowskiego: jego dziadek i babcia mojej mamy, czyli moja prababcia, byli rodzeństwem. Dziadkowie ze strony mamy przyjechali do Mościc właśnie z Kresów, dzisiejszego województwa podkarpackiego: z Jedlicza, z Krosna. Smarzowski też jest z Jedlicza. Moja babcia zawsze powtarzała: „Najgorsi byli Ukraińcy”. To nie wiązało się nawet z rzezią wołyńską, tylko jeszcze z zaszłościami przedwojennymi, z konfliktem katolików i prawosławnych. Dzieciństwo w Jedliczu wspominała jednak bardzo dobrze. Funkcjonowała tam słynna rafineria nafty, którą pompowano za pomocą tak zwanych koników, czyli dość prymitywnych pomp. Pamiętam, że gdy chodziłem do mieszczącej się zaraz koło naszego domu w Mościcach apteki, w której wisiało zdjęcie Ignacego Łukasiewicza, wynalazcy lampy naftowej, babcia zawsze mi powtarzała: „On jest z naszych okolic”. Tych słynnych postaci było więcej, na przykład Maria Konopnicka miała w gminie Jedlicze swój dworek. Kiedy byłem tam z babcią, powiedziała mi, że Konopnicka kąpała się nago w rzece Jasiołce, która przepływa przez Jedlicze.

**Co się stało z twoją prababcią? Poznałeś ją?**

Zginęła w Auschwitz. Trafiła tam przez przypadek – Niemcy zatrzymali ją po rutynowej kontroli w pociągu. W czasie wojny została w Jedliczu z rodziną, ale często jeździła do Krakowa, więc to zatrzymanie mogło się wiązać ze szmuglem. Na pewno zajmowała się tym moja babcia, która szmuglowała naftę z Jedlicza do Mościc, a potem wymieniała ją na jedzenie. Z ropy w czasie okupacji produkowano wszystko, nawet mydło.

Dziadek zrobił na tę ropę specjalne kanistry, które idealnie się mieściły w walizce, wszystkie miały identyczny, prostokątny kształt. Nie wiem, czy prababcia szmuglowała coś tego feralnego dnia, czy po prostu nie miała kenkarty. W każdym razie zabrano ją z pociągu i przewieziono prosto do Auschwitz, które nie było jeszcze rozpoznanym miejscem, wtedy to był przede wszystkim obóz pracy. Podróżowała wówczas z drugą córką, czyli siostrą mojej babci Marią. Ją z kolei wywieziono na roboty do Niemiec. Już stamtąd nie wróciła, ale z innego powodu – wyszła za Niemca Wernera Zehnera i założyła rodzinę. Mieszka tam do dziś. Już w latach sześćdziesiątych Maria odwiedziła moją babcię w Mościcach. Po jej wyjeździe babcia znalazła przez przypadek w kieszeni szlafroka mojej mamy, który niosła do prania, zdjęcie swojej matki w pasiaku, łysej, z numerem. Okazało się, że Maria zdobyła je w archiwum obozowym w Auschwitz i właśnie podczas tej ostatniej wizyty dała mojej mamie. Prosiła, żeby nie pokazywać go babci, przez przypadek wyszło jednak inaczej.

**I mimo tych doświadczeń twoja babcia nigdy nie mówiła źle o Niemcach?**

To dziwne, ale nie. Wspominała za to, że podczas okupacji pewien Niemiec przynosił im jedzenie. W Mościcach w czasie wojny nie padł podobno ani jeden strzał. Toczyło się w miarę normalne życie, jeżeli można tak powiedzieć o Generalnym Gubernatorstwie. Może dlatego, że w Mościcach nie było Żydów, to były przecież puste tereny, na których od podstaw zbudowano miasto, jak Nową Hutę. Pracę w Azotach podejmowali niemal wyłącznie Polacy, chociaż już w Tarnowie przynajmniej połowa mieszkańców to byli Żydzi – babcia opowiadała, że Niemcy spuszczali żydowskie dzieci w wózkach z Wielkich Schodów, czyli najwyższych i najbardziej stromych tarnowskich schodów. Tak je zabijali. Natomiast Azoty w czasie wojny normalnie funkcjonowały, Niemcy nie mogli pozwolić sobie na ich zamknięcie. W związku z tym potrzebowali pracowników, czyli właśnie mieszkańców Mościc. Babcia opowiadała mi, że jak były naloty, dziadek wychodził przed dom sobie popatrzeć: bomby zawsze spadały gdzieś w oddali. Podczas okupacji zbudowano nawet jeden

blok. Ukończono go w 1945 roku, różni się trochę od pozostałych, widać w nim wpływy modernizmu międzywojennego, jak z Gdyni.

**A rodzina ze strony ojca? Jak wyglądała okupacja w Proszowicach?**

Mój dziadek też trudnił się wówczas handlem, czyli szmuglem – żeby przeżyć. Cały czas krążył pomiędzy Proszowicami a Krakowem. Z tym wiąże się historia, przy której opowiadaniu mój ojciec zawsze ma łzy w oczach. Otóż pewnego dnia mój dziadek ze swoim synem, a bratem mojego taty Stefkiem, znaleźli się na Kazimierzu. I była łapanka. Trafili do Montelupich, czyli do słynnego krakowskiego więzienia. Wtedy prawie wszyscy szli stamtąd do Auschwitz, który zdążył już zyskać złą sławę. I mój dziadek wyłgał się tylko dlatego, że mówił nienagannie po niemiecku – po tych latach spędzonych w fabryce zegarków. Kiedy ich wypuścili, dziadek nie był w stanie iść. Usiadł na schodach i płakał. Był kompletnie sparaliżowany. Ze strachu i ze szczęścia. Innym razem, gdy dziadek jechał pociągiem, zaczął za nim iść jakiś Niemiec w mundurze. Na szczęście okazało się, że to facet, z którym dziadek pracował w fabryce zegarków. Poszli razem do knajpy i się upili. Po wojnie dziadek został w Proszowicach, gdzie nadal był zegarmistrzem. Żył bardzo długo i bardzo skromnie.

**Jak wyglądało życie w Mościcach po wojnie?**

Po wojnie robotnicy zaznali awansu społecznego. Dziadkowie nie mieszkali już w barakach, tylko w blokach, które przed wojną wybudowano dla inżynierów. Dostali przydział na piękne przedwojenne mieszkanie, sześćdziesiąt cztery metry, wspaniały układ pomieszczeń. To właśnie w nim mieszkałem z babcią, a potem z Anką.

**Jak twoja babcia oceniała PRL?**

Dobrze, chociaż trzeba pamiętać, że była wtedy jeszcze relatywnie młoda, wojna się skończyła, dziadek miał dobrą pracę w Azotach, wiedli przyjemne życie. To widać na zdjęciach, szczególnie z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych: dziadkowie są na nich zrelaksowani, pojawiają się te motory, a także wspólne podróże. Często chodzili na organizowane przy zakładach potańcówki, działał klub żużlowy – dziadek był jednym ze współinicjatorów sekcji żużlowej w Azotach. Kiedy dorosłem,

uświadomiłem sobie, że Mościce, budowane w duchu filozofii modernizmu, były idealnym miejscem do życia. Na małej przestrzeni pomieszczono wszystko: zakład pracy, park, dom kultury, dokąd chodziłem na kółko modelarskie i język angielski, szkołę, przedszkole, stadion żużlowy, stadion lekkoatletyczny, na który mówiliśmy „Wembley”, basen, szpital, cmentarz, a także stację kolejową, gdzie mogłem wsiąść w pociąg i po półtorej godziny być w wielkim mieście, czyli w Krakowie. W PRL nasza stacja nazywała się Tarnów-Świerczków, bo międzywojenne Mościce, zbudowane przez elitę Drugiej Rzeczypospolitej, miały dla komunistów niepoprawne konotacje. Moja babcia zawsze mówiła: „Jaki Świerczków? Mościce!”. Jednocześnie w sferze socjalnej Druga Rzeczpospolita i PRL zachowały pewną ciągłość – zapewne Mościce rozwijałyby się podobnie, gdyby nie było wojny i nadal rządziła sanacja. A przynajmniej lubię tak myśleć.

**Czy w tych wspomnieniach pojawiała się polityka? Stosunek do partii, Związku Radzieckiego?**

Nie. Dziadek był socjalistą i jednocześnie antykomunistą. Tuż po wojnie był przesłuchiwany przez ubeka z Azotów – w związku z tym, że siostra babci, czyli ciotka Maria, nie wróciła po wojnie z Niemiec. Podczas przesłuchania ten ubek wyciągnął pistolet i się nim bawił, chociaż to było rutynowe przesłuchanie. Po śmierci Bolesława Bieruta w 1956 roku, już w czasie odwilży, dziadek własnoręcznie wywiózł tego faceta na taczkach za bramę fabryki. Po poznańskim Czerwcu władze obawiały się kolejnego wybuchu, więc dziadek nie poniósł z tego powodu żadnych poważnych konsekwencji, przenieśli go tylko na inny wydział. A ten ubek już nigdy nie wrócił do zakładu, bo takie było niepisane robotnicze prawo – jeżeli robotnicy wywozili kogoś na taczkach, to już nie wracał. Potem była gomułkowska mała stabilizacja, a jeszcze później, jak mówiła babcia, nawet dziadek uwierzył w Edwarda Gierka. Zresztą Gierek był kiedyś w Azotach. Witał go facet, który także nazywał się Edward Gierek, też pracował w zakładzie. Wybrali go, żeby było zabawniej. Jego syn chodził ze mną do podstawówki. Kiedy moi rodzice zamieszkali razem, ojciec zapisał się do partii, chociaż nigdy nie był socjalistą, jak dziadek. Zrobił to

wyłącznie z wygody. No i dla swoich dzieci, ja miałem być beneficjentem tej decyzji – ojciec powtarzał i powtarza, że wszystko, co robił, robił dla nas. Równocześnie twierdził, że gdyby nie komuna, nigdy nie poszedłby na studia. Był pierwszą wykształconą osobą w swojej rodzinie. Dzięki temu, że był inżynierem, mógł w imieniu dziadka składać rozmaite racjonalizatorskie projekty, te z szafki, o której myślałem, że jest w niej broń. Formalne opracowanie i podpis były taty, inżyniera, ale sam pomysł – dziadka.

W środku siedzą Anna (babcia) i Edward (dziadek) Stysiowie, 1943

**Gierkowska modernizacja.**

Właśnie. Co ciekawe, niektórzy koledzy ojca nie mieli wykształcenia inżynierskiego, a mimo to pracowali na podobnych stanowiskach. To było powodem jego sporów z dziadkiem – pracowali przecież w jednym zakładzie. Tata zarzucał mu, że też mógłby pracować na wyższym stanowisku niż tokarz, wystarczy, że pójdzie na kilka kompromisów, zapisze się do partii. Tymczasem dziadek nie chodził na kompromisy – to

właśnie miała być ta jego naiwność, „frajerstwo”. Babcia nazywała to inaczej: mówiła, że dziadek był za dobry. Lubię myśleć, że pił także z powodu presji, bo przecież rzeczywistość PRL prowokowała do rozmaitych ustępstw. Dziadek nie chciał się temu poddać. Miał etos socjalisty, paradoksalnie jednak w tamtej rzeczywistości było to zupełnie nieprzydatne.

**Wtedy właśnie trafiłeś do babci – w końcówce dekady Gierka.**

Do tego czasu wszyscy mieszkaliśmy u dziadków. Kilka lat po tym jak ojciec zapisał się do partii, rodzice dostali mieszkanie – wyprowadzili się do bloku w Tarnowie, typowego dziesięciopiętrowca, ja natomiast zostałem u babci. Wkrótce dziadek umarł. To musiał być weekend, bo byłem u rodziców, dokładnie pamiętam ten telefon. Zmarł nagle, z minuty na minutę.

**W gruncie rzeczy wszystko, o czym tu mówimy, układa się w historię awansu społecznego i klasowego.**

Jak w książce Andrzeja Ledera.

**Właśnie.**

Tak, *Prześniona rewolucja* była dla mnie bardzo ważną lekturą. Dzięki niej zrozumiałem, kim jestem i skąd w mojej rodzinie biorą się pewne nie do końca przyjemne sprawy. Ta książka uwolniła mnie od poczucia wstydu, kompleksu pochodzenia. Jestem wieśniakiem i teraz mi z tym dobrze. Lubię przebywać na polu, poza domem. Lubię pracę, ziemię. Czuję się wolny.

Rodzina Stysiów, Tarnów-Mościce 1962

**Malujesz Mościce, żeby nie prześnić rewolucji, której jesteś beneficjentem?**

Można tak powiedzieć.

**Stworzyłeś szereg obrazów odnoszących się do przedwojennej historii Mościc, ale masz też na koncie sporo prac nawiązujących do okresu PRL, a więc do twojego dzieciństwa i wczesnej młodości. Jak wspominasz lata spędzone u babci?**

Szczęśliwie, chociaż w podstawówce czułem się dziwakiem – mieszkającym u babci z dochodzącymi rodzicami. Moje imię też nie pomagało. Nie miało to jednak aż tak wielkiego znaczenia. Wtedy moją uwagę bardziej zaprzątały zwierzęta. Miałem atlas gadów, ptaków i wielki atlas zwierząt. Mama przerysowywała mi zwierzęta z encyklopedii. Jako kilkulatek łapałem żaby i nosiłem je w luźnych kieszeniach ogrodniczek na brzuchu. Kiedyś z kumplem łapaliśmy jaszczurki. Swoją trzymałem w piwnicy, w pudełku. Mama kazała mi odnieść ją tam, gdzie ją złapaliśmy. To była ważna lekcja. Kiedy odkładałem jaszczurkę, trzymałem ją za ogon i on został w ręce. Łapałem też zaskrońce. Pamiętam ich specyficzny,

intensywny zapach. Z zainteresowania zwierzętami skutecznie wyleczyła mnie nauczycielka biologii. Miałem sprawdzian o gadach, a wtedy wiedziałem już bardzo dużo i chciałem się tym pochwalić, na przykład co to jest frynosoma rogata, taka jaszczurka. Pamiętam, że dostałem całkowicie pokreślony sprawdzian, był cały czerwony. Od tamtej pory przestałem myśleć o biologii. Wiele lat później zobaczyłem frynosomę rogatą na pustyni w Teksasie. To było super doświadczenie.

Od lewej: Maria Styś (siostra mamy), Stanisław Sasnal (tata), Irena Sasnal (mama), Tarnów-Mościce 1975

Irena Styś wręcza kwiaty żużlowcom, Tarnów-Mościce 1958

**A okres dorastania? Sam z babcią… Kumple ci chyba zazdrościli?**

Tak, dla młodego człowieka to była idealna sytuacja. Miałem duże luzy, mogłem przebywać na polu, ile chciałem, ale nie nadużywałem tych przywilejów, byłem grzecznym dzieckiem, zero chuliganerii. Co niedzielę chodziłem do kościoła, który budował zresztą mój dziadek – jako wolontariusz, w czynie społecznym, jeszcze w latach pięćdziesiątych. Namalowałem potem serię obrazów przedstawiających detale wnętrza tego kościoła. Były też inne zalety mieszkania bez rodziców. Babcia chodziła wcześnie spać, więc oglądałem telewizję do późna. Bardzo dobrze zapamiętałem film *Nazajutrz* o zagładzie atomowej. To był początek lat osiemdziesiątych, miałem jakieś jedenaście lat, więc to musiał być 1984 rok. Następnego dnia po emisji w „Gazecie Krakowskiej", najpopularniejszym dzienniku w Tarnowie, opublikowano fotosy z tego filmu. Przedstawiały prześwietlonych ludzi. To zrobiło na mnie ogromne wrażenie, o wiele większe niż stan wojenny, którego nie byłem wtedy świadom. W ogóle z dzieciństwa w Mościcach pamiętam atmosferę zagrożenia, ciągłego napięcia. Wiedzieliśmy, że jak będzie powódź, to

władze wysadzą wały, żeby nie zalało fabryki, bo groziłoby to gigantycznym zanieczyszczeniem środowiska. Woda zostałaby więc skierowana w inną, mieszkalną część miasta. Po Mościcach krążyła też legenda, że ze względów strategicznych Azoty to jeden z pierwszych potencjalnych celów w wojnie nuklearnej. Moja babcia powtarzała, że jeżeli nastąpi jakiś wyciek, to należy jak najszybciej zatkać szpary w oknach mokrymi kocami – żeby do mieszkania nie przedostały się opary, chemiczna chmura. Na ulicznych słupach wisiały szczekaczki. Pamiętam z dzieciństwa, że po godzinie piętnastej puszczali przez nie muzykę z radia, ale ich pierwotna funkcja była inna: miały alarmować mieszkańców w razie ewentualnego niebezpieczeństwa. Ponadto sama fabryka wydobywała z siebie dziwne szumy, jakby jęki, słyszałem je, kiedy w lecie zasypiałem przy otwartych oknach. Wielki organizm, żywy, samowystarczalny. Główny żywiciel miasta. Do tego syreny: o siódmej rano na pierwszą zmianę, potem o piętnastej na drugą, i w końcu o dwudziestej trzeciej na ostatnią. To wszystko było bardzo niepokojące. Teraz wiem, że to był czas zimnej wojny, eskalacji napięcia, ale wtedy odbierałem to czysto intuicyjnie, zmysłowo. W 2010 roku zrobiłem w Mościcach rzeźbę związaną z tym klimatem: kilkanaście betonowych cylindrów oblanych smolistą papą do zabezpieczania dachów. Umieściłem tę pracę w krzakach, na uboczu, na ziemi niczyjej. To ma być ruina, pozostałość po czymś nieokreślonym, może po ostatecznej zagładzie. Ma porastać zielenią i definitywnie zanikać. Jakby ktoś postawił ją resztkami sił, ale nie było już komu o nią dbać. Najlepiej rzeźbę widać z pociągu, ale możesz ją też odnaleźć, jeśli lubisz się włóczyć po krzakach.

Od lewej stoją: Maria Zehner (siostra babci), Stanisław Sasnal, Anna Styś, Maria Styś, w oknie Irena Sasnal, Tarnów-Mościce 1973

**Na jednym z cylindrów umieściłeś datę: 28 marca 1983. Do czego się odnosi?**

Do niczego. To jeden z wielu marcowych dni tamtego okresu.

**1983 rok to koniec stanu wojennego.**

To w ogóle nie ma z tym związku, żadnych doraźnych odniesień. To ma być praca o pewnej atmosferze – zagrożenia, niepewności, strachu. Chodzi nie tylko o zimną wojnę, groźbę wojny atomowej, ale także o katastrofę w Czarnobylu. Miałem wtedy trzynaście lat i doskonale pamiętam przerażenie wywołane tym wydarzeniem. Dzieci nie będą się już rodzić normalne. Grzyby i jagody będą zatrute. Zwierzęta zmutowane.

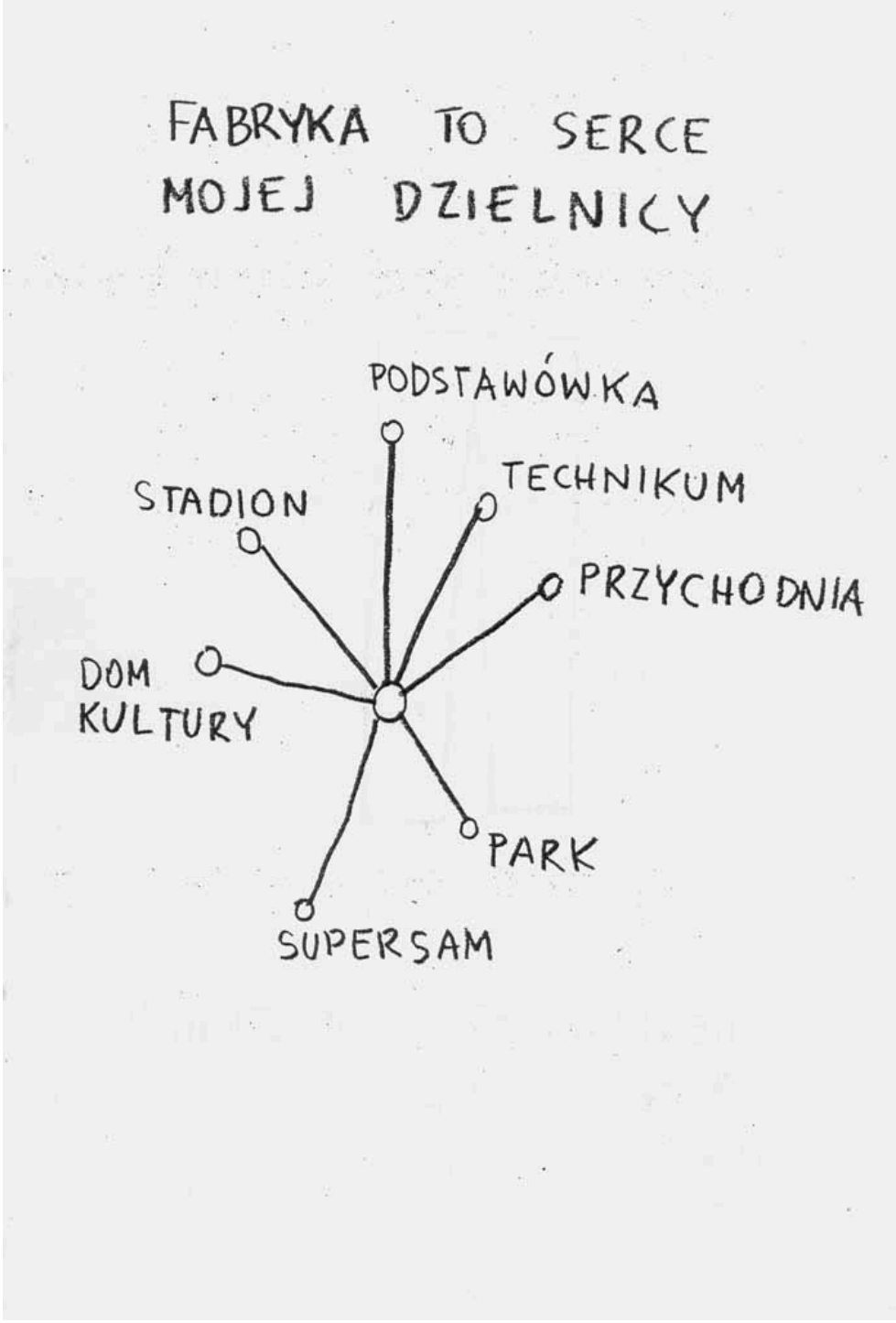
**Namalowałeś sporo obrazów z motywem wybuchu atomowego.**

Tak, bo dla mnie grzyb atomowy nie tylko wiąże się z zagrożeniem, ale ma także wymiar estetyczny. A nawet transcendentalny. Jest w tym coś

kompletnie psychodelicznego, nie z tego świata. Wyobrażam sobie, że taki wybuch to wielkie widowisko. Las Vegas w pewnym momencie stało się bardziej popularne ze względu na próby atomowe wykonywane przez armię na pobliskiej pustyni niż na kasyna. Ludzie masowo jeździli oglądać wybuchy. Były nawet momenty, że można było je obserwować z miasta. Też chciałbym to kiedyś zobaczyć. Grzyb atomowy ma ważne punkty styczne z malarstwem: światło, blask, nierzeczywiste kolory.

**Twoje obrazy wybuchów atomowych są jednak czarno-białe.**

Bo zdjęcia z pierwszego naziemnego testu bomby atomowej, tego o kryptonimie „Trinity", czyli „Trójca", są czarno-białe. A to one mnie interesowały. Ale zrobiłem też obraz *A-Bomb*, to prawie całkowicie czyste płótno, zamalowane tylko przy krawędziach. Chodziło o filmową rejestrację momentu, w którym wybucha bomba – najpierw przez chwilę jest oślepiający rozbłysk. Widzimy wtedy tylko pusty ekran i śnieżenie na jego krawędziach. To właśnie chciałem namalować. W ogóle wizualizacje wybuchów atomowych są fascynujące. W Hiroszimie, w muzeum poświęconym eksplozji, jest makieta miasta, a nad nią czerwona piłka. Tak to zrobili, bo pierwsza bomba atomowa wybuchła nad miastem, na wysokości mniej więcej stu metrów. Ostatnio przeczytałem ciekawą informację na temat istniejącego arsenału atomowego: jest go już tyle, że można nim zabić osiem razy więcej ludzi, niż wynosi populacja całej Ziemi, ale w skali przyrody to jest nic. Jedna erupcja wulkanu wytwarza więcej energii niż kilka takich wybuchów. Więc nasza planeta, jeżeli potraktować ją jako pewien byt ożywiony, nawet nie zauważyłaby atomowej zagłady ludzkości. To dość pouczające. Można nabrać pokory.




„Słynne Pismo we Wtorek”, nr 38, 31 marca 2000

**Byłeś w Czarnobylu? Teraz można tam jeździć na wycieczki.**

Nie. Ale malowałem Żarnowiec, pięć obrazów z ruinami po budowie elektrowni, dla mnie kolejny symbol zimnej wojny. Na jednym pojawia się dym. W Żarnowcu pozostały bloki, w których mieli zamieszkać robotnicy,

a także cała infrastruktura – na przykład budynki z szatniami, tak zwane szatniowce, ale przede wszystkim specjalnie pociągnięta linia kolejowa, która miała obsługiwać transport przy elektrowni. No i pozostało to, co zdążyli zbudować, czyli rozległe betonowe konstrukcje z zarysem cylindrów.

**Jak twoja rzeźba.**

Właśnie. W Mościcach też jest kilka motywów, które mogą przypominać o tamtych czasach. Przy mojej podstawówce stały dwie rzeźby: kula ziemska i model atomu. Bawiliśmy się na nich jako dzieci, jak na drabinkach na placu zabaw. Zabawa na atomie. Jest też wieża ciśnień, tak zwana bania, czyli duża, metalowa konstrukcja zainstalowana na osiedlu Jasna, na które mówiło się „Falklandy" – bo było tak daleko. Chodziłem tam z tatą, żeby pooglądać, jak je budują. Kiedy słońce odbija się w tej „bani", wygląda to obłędnie. I ona sama też wygląda jak grzyb atomowy. Była czymś bardzo nowoczesnym, powstała później niż osiedle. Stanowiła dla mnie symbol modernizmu, zrealizowanej utopii, zresztą tak jak całe Mościce. W końcu przestała działać, ktoś nawet chciał zrobić w jej czaszy galerię. Stoi do dziś.

**Kiedy wyprowadziłeś się od babci?**

Tak naprawdę nigdy, to znaczy nigdy nie było tak, że zabrałem swoje rzeczy i przeprowadziłem się do rodziców. W połowie lat osiemdziesiątych ojciec wpłacił pieniądze na nowy dom, szeregowiec. Ani babcia, ani mama nie były tym zachwycone, jednak on się uparł, że na niego zarobi. W 1985 roku dostał wizę do Stanów i wyjechał do pracy fizycznej do Chicago, podobnie jak połowa Małopolski. Po dwóch miesiącach zadzwonił i powiedział, że nie da rady pracować w takich warunkach, i wrócił. Dla mnie to była katastrofa: wtedy każdy miał kogoś za granicą, wszyscy dostawali prezenty, motorynki… A tu nic z tego! Dom udało się spłacić ze względu na dewaluację, do której doszło wówczas w Polsce, to był czysty fart. Rodzice przeprowadzili się do szeregowca w 1987 roku.

**A ty?**

Zdałem wtedy do technikum i jeszcze chwilę zostałem u babci, ale nasze relacje już trochę się rozluźniły – ona miała swoje lata, ja też byłem coraz

starszy. Kiedy moja siostra chodziła do podstawówki, umówiłem się z nią, że będziemy spać na zmianę u babci, żeby nie była sama. W końcu wróciłem do rodziców, ale i tak nie zabrałem rzeczy od babci. To byłoby jak zdrada – nie chciałem jej zostawiać. Wspominam ten czas jako amorficzny, pozbawiony stałych punktów zaczepienia. Wtedy mój ojciec zaczął często wyjeżdżać do Niemiec – najpierw pracował fizycznie jako robotnik, a po 1989 roku, gdy w Niemczech działały już polskie firmy budowlane, jako kierownik budów.

Patrycja Sasnal (siostra) i Anna Styś, Tarnów-Mościce 1986

**Malowałeś babcię?**

Zrobiłem jeden obraz z postacią patrzącą przez okno. To moja babcia. I jeszcze *Babia Góra*, na którym widać idące przed siebie kobiety. Przemalowałem ten motyw z książki *77 tematów fotograficznych*, ale zawsze mi się wydawało, że to moja babcia.

**Czemu wybrałeś technikum?**

Ponieważ zorganizowano wtedy pierwszy nabór do klasy o profilu szumnie zwanym elektroniczne maszyny i systemy cyfrowe, co oznaczało coś w rodzaju protoinformatyki. Ale nominalnie to było technikum chemiczne, tak zwany chemik, mieściło się przy Azotach i kręciło wokół zakładu, jak wszystko w Mościcach. Miałem tam jeszcze bliżej niż do podstawówki.

**Co się robiło po tym technikum? Kształcono w nim kadrę inżynierską Azotów?**

Mniej więcej, takie przynajmniej było założenie. W trzeciej i czwartej klasie mieliśmy praktyki w fabryce. Chemik był oczywistym wyborem, ale jednocześnie wymagającym, bo niełatwo było się do niego dostać. Przed 1989 rokiem w Mościcach opcja po szkole była jedna – praca w Azotach.

**I jak odnajdowałeś się w technikum?**

Uczyłem się dobrze, ale coraz wyraźniej czułem, że niezbyt do tego wszystkiego pasuję. Zacząłem się interesować sztuką. Starałem się oglądać wystawy w lokalnym BWA, czyli Biurze Wystaw Artystycznych, powstałej w PRL galerii miejskiej – to było jednak strasznie miałkie. Było już za późno, żeby zdawać do liceum plastycznego, więc kontynuowałem naukę w technikum. Później, w czwartej klasie, zrobiłem sobie wycieczkę do Krakowa i przeszedłem się po uczelniach. Z wszystkich miejsc, które odwiedziłem, największe wrażenie zrobiła na mnie akademia – pamiętam, że na ostatnim piętrze malował jakiś długowłosy, dziwnie ubrany chłopak. Generalnie klimat bohemy. Później, między czwartą a piątą klasą, w wakacje, malowałem całą noc jeden z pierwszych obrazów i pomyślałem sobie, że to jest takie wyjątkowe, takie bohemiarskie. To mi niezwykle imponowało, chciałem być jak tamten chłopak. Ostatecznie jednak postanowiłem przygotowywać się do egzaminów na architekturę. Ten kierunek studiów miał połączyć wymiar praktyczny z artystycznym, to miał być złoty środek. Wydawało mi się, że po architekturze można robić wszystko – nie tylko projektować budynki, ale także być artystą jak Zdzisław Beksiński, spikerem jak Jan Suzin, karykaturzystą jak Andrzej Mleczko. Wymieniam ich, bo wtedy tak to sobie uzasadniałem – skoro oni

mogli robić po architekturze coś innego, to ja też mogłem. Tak to widziałem. Ale kiedy teraz na to patrzę, wiem, że musiałem dokonywać wyborów za wcześnie. Trudno jest planować przyszłe życie, mając czternaście czy piętnaście, a nawet osiemnaście lat. Wówczas, po technikum, zwyciężył po prostu pragmatyzm.

Anna Styś w oknie, stoi Patrycja Sasnal, Tarnów-Mościce 1986

**Kiedy zdecydowałeś, że jednak spróbujesz zdawać do akademii?**

Miałem pewność na drugim roku architektury. Wiedziałem, że przystąpię do egzaminów, ale nie wiedziałem, czy się dostanę. Problemem było przygotowanie się do egzaminów na malarstwo – zawaliłem przez to sesję na architekturze. W perspektywie miałem „kampanię wrześniową”, czyli sesję poprawkową.

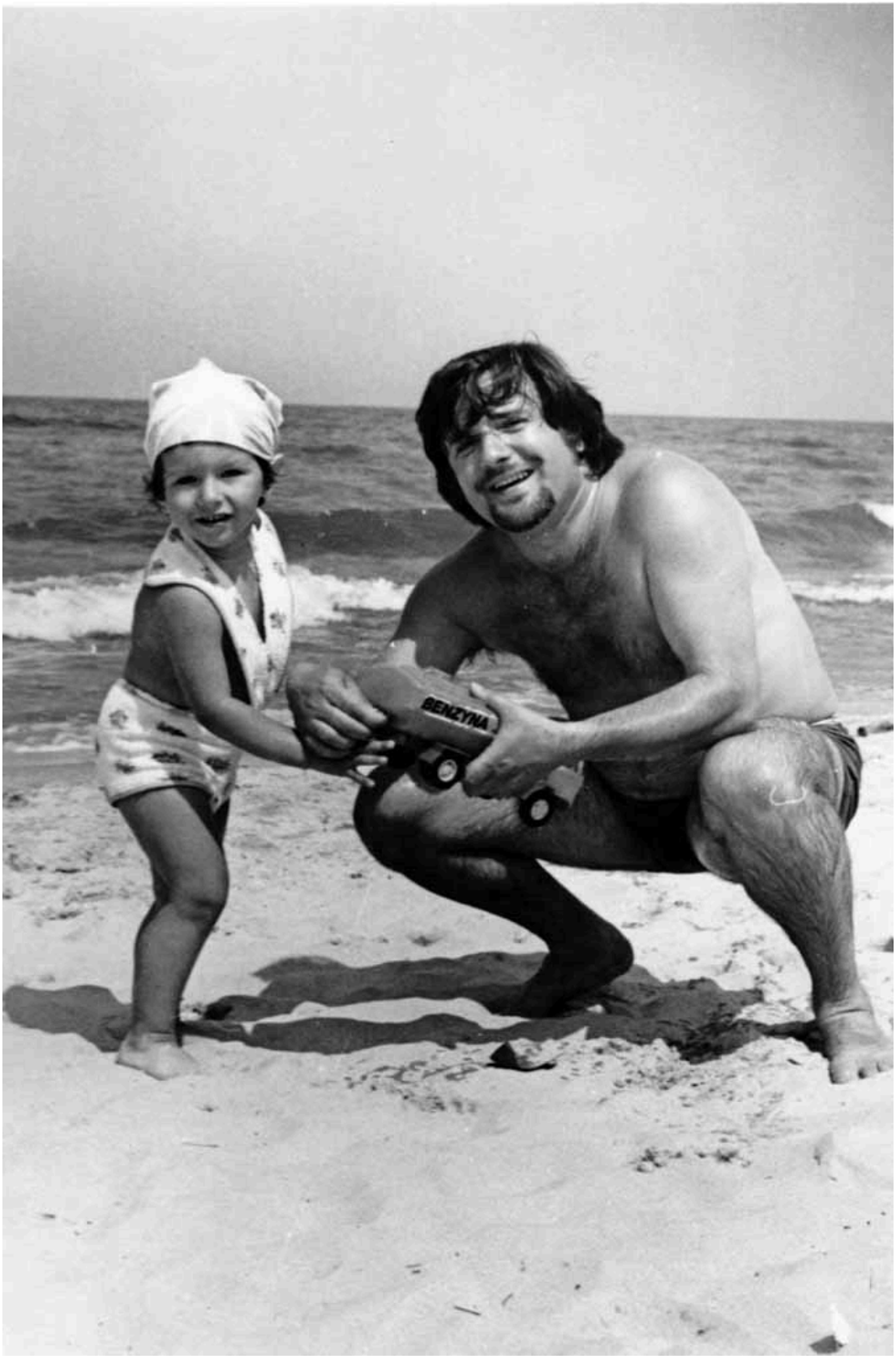
**Co na to rodzice?**

Nie mówię im o tym.

**Pamiętasz, co było na egzaminach na Wydział Malarstwa?**

Jasne, temat „pracownia artysty”. Miałem trzy blejtramy, duży, średni i mały. Zbiłem je ze sobą, jeden na drugim, i na każdym namalowałem jakiś element pracowni – lampę, sztalugę, tego typu rzeczy. Pomogło mi to, że podczas przygotowań do egzaminów na architekturę mnóstwo rysowałem, setki, tysiące rysunków – podstawowych obiektów, żeby złapać proporcje. Przez to przestałem się bać rysowania, dzięki temu treningowi mogłem się wypuścić, zyskałem swobodę. Nie bałem się popełniania błędów ani większych formatów. Wiem też, że zrobiłem dobre wrażenie podczas egzaminów z teorii, ale to wynikało z czystego przypadku – na korytarzu ktoś powiedział, że w puli jest jedno pytanie z historii muzyki. Zapytałem jakie – okazało się, że o *Halkę*. Trzeba było wiedzieć, że autor to Stanisław Moniuszko, że *Halka* najpierw, w 1848 roku, była dwuaktowa, a potem, w 1858 – czteroaktowa. Jak widzisz, pamiętam to do dziś. I wylosowałem właśnie to pytanie. Niezwykły fart. Zdałem, uplasowałem się pośrodku listy. Wyniki ogłoszono dokładnie w tym dniu, w którym musieliśmy się z Anką wyprowadzić z Krakowa – do tego dnia trzeba było opuścić akademik. Wróciliśmy do Tarnowa objuczeni tobołami, z całym dobytkiem. W końcu powiedziałem rodzicom. Nazajutrz przeżyłem jeden z najszczęśliwszych dni w swoim życiu – obudziłem się jako student malarstwa! Cudowne uczucie. Pamiętam, że słuchałem wtedy płyty *Goo* Sonic Youth.

Bez tytułu, olej na płótnie, 40 × 50 cm, 1997




Z tatą, Jastrzębia Góra 1975

**Jak zareagowali rodzice?**

Mama spokojnie, ale ojciec był rozczarowany. Malarz to nie był zawód z przyszłością. Był nim inżynier.

# Nieład, ładnie, nieład, ładnie. Akademia

**Po zdanych egzaminach, po wakacjach, nie stawiasz się na politechnice, lecz w akademii. To samo miasto, ale zupełnie inna optyka.**

Zupełnie! I to z wielu względów. Tuż po tym jak zdałem na malarstwo, zamieszkaliśmy z Anką w naprawdę paskudnym miejscu, czyli byłym hotelu robotniczym w Nowej Hucie. To był dosłownie ostatni blok w mieście, potem ciągnęły się już tylko pola. Teraz czasem tamtędy biegam i uśmiecham się pod nosem, bo żyliśmy w niemalże obozowych warunkach – mieszkaliśmy na którymś tam piętrze, a prysznice znajdowały się w piwnicy. Po dwóch tygodniach dostaliśmy miejsce w akademiku ASP, czyli – mogę to powiedzieć z całą odpowiedzialnością – najbrzydszym akademiku w Polsce, mieszczącym się na Ruczaju w dawnych koszarach austriackich. Brud i pleśń. Żyliśmy wtedy z Anką biednie, zdarzały się tygodnie o chlebie z majonezem, ale kompletnie nam to nie przeszkadzało.

**Co było w tym czasie dla ciebie ważne?**

To, co dla każdego studenta pierwszego roku ASP – sztuka. Na przykład ta pokazywana w Galerii Zderzak. Pamiętam, że ogromne wrażenie zrobiły na mnie wystawa Andrzeja Wróblewskiego i książka *Andrzej Wróblewski nieznany*. Byłem jeszcze wówczas na architekturze, ale już przygotowywałem się do egzaminów na malarstwo. Na wystawie pokazano *Rozstrzelanie II*, chronologicznie ostatnie z cyklu. Jerzy Bereś powiedział, że to obraz socrealistyczny. Faktycznie, jest brutalny, może nawet nieznośny, ale piekielnie prawdziwy. Trochę jak *Kanał* Andrzeja Wajdy – ten film też nie pachnie najprzyjemniej. W tym czasie malowałem po dwóch stronach płótna, po prostu z braku kasy. I nagle zobaczyłem, że był taki wielki malarz, który też tak robił. Czyli można. Zacząłem głębiej się

w to wgryzać – co to dokładnie jest ten socrealizm, modernizm, nowoczesność. To były prawdziwe lata walki.

Z Anką po malowaniu na billboardzie Galerii Otwartej, Kraków 1998

**Wkrótce zdałeś na ten sam wydział, na którym studiował Wróblewski. Czy rzeczywistość, którą zastałeś w akademii, odpowiadała twoim wcześniejszym wyobrażeniom?**

Właściwie to odpowiadała, z tym że i ja, i świat zmienialiśmy się wtedy bardzo szybko. W każdym razie na początku charakter akademii nie stanowił żadnego problemu. Szybko się okazało, że na roku są ze mną świetni ludzie; nikt nie był nabzdyczony, nikt niczego nie udawał. W porównaniu z architekturą było też kameralnie, niecałe trzydzieści osób zamiast dwustu. Na pierwszym roku po prostu malowaliśmy, gadaliśmy o sztuce i imprezowaliśmy. Błyskawicznie wykształciła się grupa mniej więcej dziesięciu osób. Wszędzie chodziliśmy razem. Podczas naszych dyskusji padało dużo górnolotnych stwierdzeń, niezwykle naiwnych. To był bardzo swobodny czas, quasi-punkowy, miałem czerwone spodnie, paliłem

trawę, malowałem Boba Marleya. Farby kupowaliśmy od faceta z Ukrainy, który co pewien czas przyjeżdżał do akademii i rozkładał swój kram. U niego było o wiele taniej niż w sklepach z profesjonalnym sprzętem malarskim.

**Rozmawialiście o Wróblewskim?**

Bardzo mnie to zaskoczyło, ale na wydziale nie rozmawiało się o Wróblewskim. Nawet o Tadeuszu Kantorze nie, też przecież związanym z uczelnią – był zbyt progresywny. Gadaliśmy o Piotrze Potworowskim, Arturze Nacht-Samborskim, o tego typu rzeczach – o koloryzmie i okolicach. Gdzieś w tle pojawiała się Gruppa, którą poznawaliśmy przez Zderzak.

**A sztuka krytyczna? Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, Zbigniew Libera? To przecież wówczas doszło do skandali dotyczących ich prac.**

To nie była moja sztuka, ale wtedy wiedziałem, że trzeba za tym stanąć – ze względu na nagonkę na Kozyrę za *Piramidę zwierząt*. W Krakowie echa tych wydarzeń były dość silne, jeden z profesorów akademii wystosował nawet list do prasy, w którym dokonał podziału na „artystów” i „kozyrzystów”. W duchu wspierałem artystów krytycznych, ale nigdy nie potrafiłem się ucieszyć ich sztuką. Po prostu ze względu na formę. Wystawy sztuki krytycznej też raczej mnie nie interesowały, nigdy nie widziałem na żywo *Piramidy zwierząt*. Wtedy, w akademii, uważałem, że ta sztuka zbytnio epatuje cierpieniem, rozmaitymi ekstremizmami, że jest nimi przepełniona. Nie chciałem w tym uczestniczyć. Zależało mi na tworzeniu sztuki, która nie byłaby tandetna, nie miałaby być dekoracją, ale sprawiałaby przyjemność, nie powodowała przykrych refleksji. Dlatego bardziej niż sztuka krytyczna przemawiała do mnie Gruppa – była bliżej życia, jakie sam chciałem prowadzić. Sztuka krytyczna tego nie miała.

**U kogo studiowałeś?**

U profesora Leszka Misiaka, całe pięć lat. Bardzo kulturalny człowiek, a przy tym wyrozumiały i uważny profesor. Widział, że lubię malować i że dużo pracuję. Ustawiał klasyczne martwe natury i pozy, ale nas nie ograniczał. To był optymalny wybór, bo niespecjalnie interesowały mnie inne pracownie, zwykle ultrazachowawcze – w nich z reguły nie tyle

malowano, ile rzeźbiono w farbie gluty. Taka była pracownia Stanisława Rodzińskiego, fundamentalisty katolickiego. Widziałem nawet film, w którym wspominał swoją krewną, błogosławioną Kościoła. Z kolei u Jacka Waltosia tematami zajęć były wielkie pojęcia, takie jak „prawda", „piękno", „dobro". Nic o moim życiu. Za to w Warszawie były dwie pracownie, o których wiedziałem, że mógłbym w nich studiować: Jarosława Modzelewskiego i Marka Sapetto.

**Modzelewski, czyli najmniej „dziki" malarz Gruppy, i Sapetto, przedstawiciel nowej figuracji.**

Tak, to było mi wtedy najbliższe. Po pierwszym roku pojechałem do Warszawy obejrzeć wystawę końcoworoczną i prace z tych dwóch pracowni zapadły mi w pamięć. Mimo to chciałem zostać w Krakowie.

**Dużo wtedy malowałeś?**

Bardzo dużo. Byłem tym, który przychodzi do pracowni pierwszy i wychodzi ostatni.

**Jak długo tkwiłeś w stanie zauroczenia akademią?**

Moje podejście się zmieniało, ewoluowało, to nie było żadne gwałtowne zerwanie z akademizmem. Po prostu docierało do mnie coraz więcej rzeczy. Bardzo ważną osobą był dla mnie Romek Dziadkiewicz, wówczas student trzeciego roku z pracowni Rodzińskiego, obecnie performer. Nie za bardzo rozumiałem, co Romek dokładnie robi, ale wiedziałem, że to jest krańcowo inne od tego, co dominuje na wydziale.

**Co takiego malował Dziadkiewicz?**

Bardzo proste rzeczy. Na przykład skrzynkę z instalacją elektryczną, w krzakach, malowaną bardzo prosto, bez żadnego gestu, ani kapistowskiego, ani ekspresjonistycznego. Dzisiaj, kiedy studenci znają malarstwo Luca Tuymansa czy Marlene Dumas, choćby z dużych wystaw w Zachęcie, to może się wydawać zwyczajne. Ale wtedy, w połowie lat dziewięćdziesiątych? To był szok! To było jak przełożenie estetyki Josepha Beuysa na malarstwo. Proste, surowe, ale i prozaiczne formy. To był pierwszy poważny sygnał, że coś w tej szkole nie gra. Malarstwo Romka pozwoliło mi zobaczyć zachowawczość akademii: on malował najprostsze rzeczy, podczas gdy na wydziale dominowały tematy rodem z XIX wieku,

nieaktualne, w ogóle mnie niedotyczące. Tymczasem Romek malował Kurta Cobaina, po tym jak ten się zastrzelił. Albo jadący w nocy samochód. Albo brał klepki podłogowe zerwane akurat z korytarza i malował na nich słoje drewna, które tam już naprawdę były. Romek był w tym wszystkim bardzo bezczelny, ale i prawdziwy. Na wystawie końcoworocznej pokazał ten sam obraz co na wystawie semestralnej, tylko nieznacznie go zmienił. To były puszczone po ścianie kable: częściowo namalowane, częściowo prawdziwe, przyklejone do płótna. W drugiej wersji biegły tylko trochę inaczej. Zmiana niewielka, ale zasadnicza, bo dotycząca malarskiej decyzji. Zetknięcie z pracami Romka było dla mnie momentem przełomowym. Właściwie dopiero wtedy zrozumiałem, że malarstwo to nie tylko farba i pędzel, że jest w tym także gra z czasem, a przede wszystkim myśl, że nie chodzi o samą intuicję, „natchnienie”. Tymczasem na akademii to, co malował Romek, to nie były tematy. Uważano, że są zbyt zwyczajne, za bardzo codzienne. Skrzynka na kable – co to za temat? Tematami były wędzone ryby, czaszki, jak u niderlandzkich mistrzów. Kiedyś nawet wymyśliliśmy hasło „czaszka 2000”, bo to był moment przełomu milenijnego. Akademia była wówczas wzniosła i wsobna. Mnie interesowały kierunki dokładnie odwrotne.

Roman Dziadkiewicz, *Transformator*, olej na płótnie, 24 × 36 cm, 1994

**Co wtedy malowałeś?**

Malowałem malowanie.

**Słucham?**

Tak, to było malowanie malarstwa, chociaż wtedy jeszcze bardzo intuicyjne. Malowałem na przykład puszkę farby, którą gruntowałem płótno, na którym ją malowałem. Albo tubki farb, którymi malowałem właśnie te tubki. Czy rzeczy znajdujące się w pracowni: kable do magnetofonu, na którym słuchaliśmy muzyki, sam magnetofon, kasety, mikser kuchenny, w którym rozrabialiśmy białą farbę. Albo podłoga i ściana, dwie płaszczyzny, niemal abstrakcyjne. Proste rzeczy. Prace Romka bardzo mnie ośmieliły, ale szukałem też na własną rękę. Bardzo ważna była dla mnie książka Philipa Ursprunga *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, czyli sztuka po roku 1960 do dziś, a więc do połowy lat dziewięćdziesiątych. Zaczynało się na Andym Warholu, potem było Neue Wilde i Gerhard Richter, a kończyło na Jeffie

Koonsie. W akademii nikt nam nie mówił o Richterze, a przecież nie można zrozumieć współczesnego malarstwa, nie rozmawiając o Richterze! To może się wydawać dziwne, że jedna książka miała tak wielkie znaczenie, ale pamiętaj, że to były czasy przedinternetowe – nie można było w sekundę sprawdzić, kto, co i jak maluje. Nie było też hipsterskich księgarni ani wypasionych kolorowych albumów, raczej skądś tam zdobyte pojedyncze książki, zaczytane i „zaoglądane" do cna, jak moja *Die Kunst der Gegenwart.* A potem spotkałem się z Andrzejem Przywarą, który pracował w warszawskiej Galerii Foksal. Poznał mnie z nim Grzegorz Sztwiertnia, który był wtedy asystentem w pracowni rysunku profesor Teresy Kotkowskiej-Rzepeckiej, a który znał Andrzeja jeszcze z liceum w Cieszynie. Kotkowska była konserwatywna, uczyła anatomii, rysowaliśmy u niej tylko modela, chociaż może to i dobrze. Grzegorz niewiele się odzywał i trudno mi było rozkminić jego intencje. Zazwyczaj nie wiedziałem, czy mówi poważnie, czy żartuje. W każdym razie Grzegorz wysłał mnie do Foksal po trzecim roku, żebym pokazał portfolio. Zrobiłem więc zdjęcia swoich obrazów o malowaniu, zenitem, wywołałem kliszę i złapałem stopa do Warszawy. Zdawałem sobie sprawę, że za Foksal stoi jakaś bardzo ważna legenda, ale nie za bardzo wiedziałem, o co w niej chodzi. Kantor, Foksal, Stażewski – to wszystko mi się mieszało. Kiedy dotarłem na miejsce, znalazłem Andrzeja, przedstawiłem się mu, powiedziałem, że jestem od Grzegorza Sztwiertni i słyszałem, że podobno wyraził chęć obejrzenia moich prac. Andrzej przyjął mnie z Adamem Szymczykiem i Aśką Mytkowską. Wszyscy troje założyli wtedy Fundację Galerii Foksal, która na początku miała być czymś w rodzaju młodej sekcji Galerii Foksal, więc siłą rzeczy interesowali ich artyści z mojego pokolenia.

Powrót z pogrzebu, trasa Jedlicze–Tarnów 1997

**Jak zareagowali?**

Spokojnie, może nawet z dystansem – obejrzeli zdjęcia, pokiwali głowami, byli bardzo uprzejmi, dostrzegłem aprobatę, ale nic poza tym. Żadnych wiążących deklaracji. Najważniejsze było jednak to, że pokazali mi zagraniczne albumy i zrobili miniwykład o malarstwie współczesnym. Zobaczyłem wtedy prace Luca Tuymansa, René Daniëlsa, Vii Celmins, Johna Currina, czyli – poza Celmins – artystów z pokolenia trzydziesto- i czterdziestolatków, dziś absolutnych klasyków. To było jak zdarcie kurtyny, w akademii nikt nam nie opowiadał o tego typu rzeczach. Całkowicie nowy świat! Niezwykle mocno to na mnie podziałało, uruchomiło mnie, otworzyło. Wcześniej głównym źródłem inspiracji, przeżyć artystycznych była dla mnie przede wszystkim muzyka. Po wizycie w Warszawie doszła do niej twórczość innych malarzy. Pamiętam, że niedługo po spotkaniu w Galerii Foksal, już w wakacje, wracaliśmy z pogrzebu mojego wujka. Siedziałem na tylnym siedzeniu i zrobiłem zdjęcie lusterka. Na tej podstawie namalowałem potem obraz. Zdjęcie było rozświetlone – pogrzeb odbywał się na wschód od Tarnowa, wracaliśmy po

południu, jechaliśmy więc na zachód, słońce było już nisko. To lusterko było jak z Tuymansa, chociaż obraz namalowałem zupełnie inaczej. W te same wakacje pojechaliśmy z Anką na documenta X do Kassel. Wtedy po raz pierwszy zobaczyłem poważną wystawę sztuki współczesnej, to dopełniło moją wizytę w Foksal. Niesamowite było to, że do Kassel zjeżdżały pociągi pełne rodzin, które chciały obejrzeć dzieła sztuki współczesnej; zrobiło to na nas wielkie wrażenie. To była edycja, w której brał udział Paweł Althamer, pokazywał na niej *Astronautę*; oczywiście jeszcze się nie znaliśmy, chociaż Paweł jest ode mnie tylko pięć lat starszy. Wracaliśmy stopem, zatrzymaliśmy się w Berlinie, żeby zobaczyć prace Beuysa w Hamburger Bahnhof – bardzo się wówczas tym Beuysem najadłem. Podczas całej podróży spaliśmy na ławce w parku, i w Kassel, i w Berlinie. W Berlinie odbywała się wtedy Love Parade. Kiedy się obudziliśmy, wokół nas tańczyli ludzie. Z kolei w Kassel kręciliśmy się z ekipą telewizyjną z Wrocławia, która nagrywała materiał o Althamerze. Bardzo im zazdrościliśmy, że mają hotel i mogą się wyspać. Szczególnie Anka, która źle znosiła koczowanie w parku. Wyglądało to tak, że ja smacznie spałem, a ona siedziała i nasłuchiwała, czy nikt nie idzie. Mnie do szczęścia wystarczała wtedy kurtka kangurka – kiedy ją miałem, czułem się bezpiecznie. Zawijałem się w nią i zasypiałem. Wszystko to sprawiło, że czwarty rok studiów zacząłem z nowym impetem. W Kassel zobaczyłem dużo sztuki z dyscyplin innych niż malarstwo, co bardzo na mnie podziałało – zacząłem eksperymentować z innymi mediami, chciałem wyjść poza płótno i farby. Na przykład wymyśliłem działanie, które polegało na tym, że przez cały rok co dwa tygodnie w jednym miejscu, na polance nieopodal domu moich rodziców, próbowałem pisać literę. Było tam małe wzniesienie, więc potem mogłem ją oglądać z dystansu i fotografować. Zacząłem to robić w swoje urodziny, 29 grudnia. Litera „A” była łatwa – wydeptałem ją w śniegu. Podobnie kolejne. „D” to były już ślady w błocie. I tak dalej. Kiedy w Tarnowie wylała rzeka, rzuciłem do niej kamień i zrobiły się kółka – to była litera „O”.

**Po co to robiłeś? Jaki był cel tego działania?**

To była próba wytworzenia języka wypowiedzi artystycznej za pomocą środków innych niż malarstwo, rodzaj prywatnego ćwiczenia. Poza tym to była przestrzeń nieograniczona ścianami pracowni. Jak wiesz, siedzi we mnie ten wieśniak z pola. Robiłem też więcej tego typu rzeczy, na przykład podczas pobytu nad morzem codziennie ustawiałem soczewkę, która wypalała ślad przesuwającego się po niebie słońca na jakimś przedmiocie codziennego użytku: kubku po jogurcie, pudełku po kliszy fotograficznej. Malowanie słońcem. To były niezwykle intuicyjne działania, coś w rodzaju pamiętnika. W rezultacie zacząłem się coraz bardziej oddalać od akademii. Mogło być inaczej, bo po zakończeniu czwartego roku profesor Misiak wezwał trzech swoich studentów, mnie, Rafała Borcza i Maćka Barańskiego, i powiedział, że chciałby wziąć jednego z nas na asystenta. To dało nam niezwykłego spida, mogliśmy zostać w akademii, na etacie, to było coś – perspektywa spokojnego malowania, bez martwienia się o pieniądze. Wielki przywilej. W wakacje wzięliśmy z Anką ślub i wyjechaliśmy na miesiąc do Paryża. Można powiedzieć, że to był nasz miesiąc miodowy. Mieliśmy pieniądze ze Stypendium imienia Hanny Rudzkiej-Cybisowej. To było nawiązanie do tradycji Komitetu Paryskiego, który pierwotnie był przecież funduszem dla studentów wyjeżdżających do Francji. Pamiętam, że w paryskim metrze cały czas stukałem nowiutką obrączką o metalowe rurki, ten motyw został mi w głowie. Wróciliśmy w połowie października i okazało się, że Rafał Borcz jest już asystentem u Misiaka, a Maciek w nowo powstałej pracowni rysunku. To był dla mnie bardzo czytelny sygnał: akademia mnie nie chce, nie pasujemy do siebie. Kontynuowałem więc naukę ze świadomością, że po dyplomie muszę spróbować szczęścia w inny sposób.

**Co wtedy malowałeś? Co cię inspirowało?**

Przede wszystkim rzeczy do bólu zwyczajne, banalne: ulicę, okładki książek, płyt, ekran telewizora, fotografie z gazet, najzwyklejsze przedmioty. Przemalowywałem dużo zdjęć, ilustracji książkowych, wykresów z encyklopedii. Jechałem z naręczem materiałów do mamy do pracy i wszystko kserowałem, żeby mieć to potem pod ręką w pracowni.

W tym czasie ważny był dla mnie „Raster”, czyli czasopismo Łukasza Gorczycy i Michała Kaczyńskiego, wówczas absolwentów historii sztuki z Warszawy, dziś właścicieli prężnej galerii. Czytaliśmy je w akademii z wypiekami na twarzy, bo „Raster” też koncentrował się na codzienności – i to nie tylko w sztuce, ale również w literaturze, muzyce. Dzięki „Rastrowi” zobaczyłem, że gdzieś tam są ludzie z mojego pokolenia, którzy postrzegają rzeczywistość podobnie jak ja. To było niezwykle krzepiące. W tym czasie próbowałem też eksperymentować: na przykład przez dwa tygodnie zamalowywałem pierwszą stronę „Gazety Wyborczej” tak, żeby dotyczyła mojego życia. Zostawiałem winietę, artykuł główny, ale jeden z mniejszych zamieniałem na swój. Zamalowywałem nagłówek i pisałem, że kupiłem nową płytę, gdzieś tam byłem, coś zrobiłem. W ten sposób gazeta dotyczyła bezpośrednio mnie. Raz nawet wyprzedziłem „Wyborczą”, bo przyszły mrozy, więc namalowałem rękawiczki, w których chodziłem, a następnego dnia gazeta wydrukowała mapę termiczną Polski. Na tym skończyłem. Nieco później zrobiłem jeszcze grę planszową o Mościcach, o tym, jak potencjalnie mogło się potoczyć moje życie. Rzucało się kostką i można było pójść w różne strony – były tam oczywiście Azoty, ale także emigracja, więzienie, w końcu emerytura. Ta gra pokazywała, że życiem rządzi w dużej mierze przypadek. Może gdybym podczas egzaminów nie spotkał na korytarzu tej osoby, która powiedziała mi o *Halce* Moniuszki, nie zdałbym na malarstwo i byłbym dzisiaj kimś innym?

**Tuż przed dyplomem, w 1999 roku, pokazałeś te banalistyczne prace na wystawie w Zderzaku. Jak do tego doszło, że Zderzak, najważniejsza prywatna galeria lat osiemdziesiątych i początku lat dziewięćdziesiątych, zorganizował ci dużą indywidualną wystawę?**

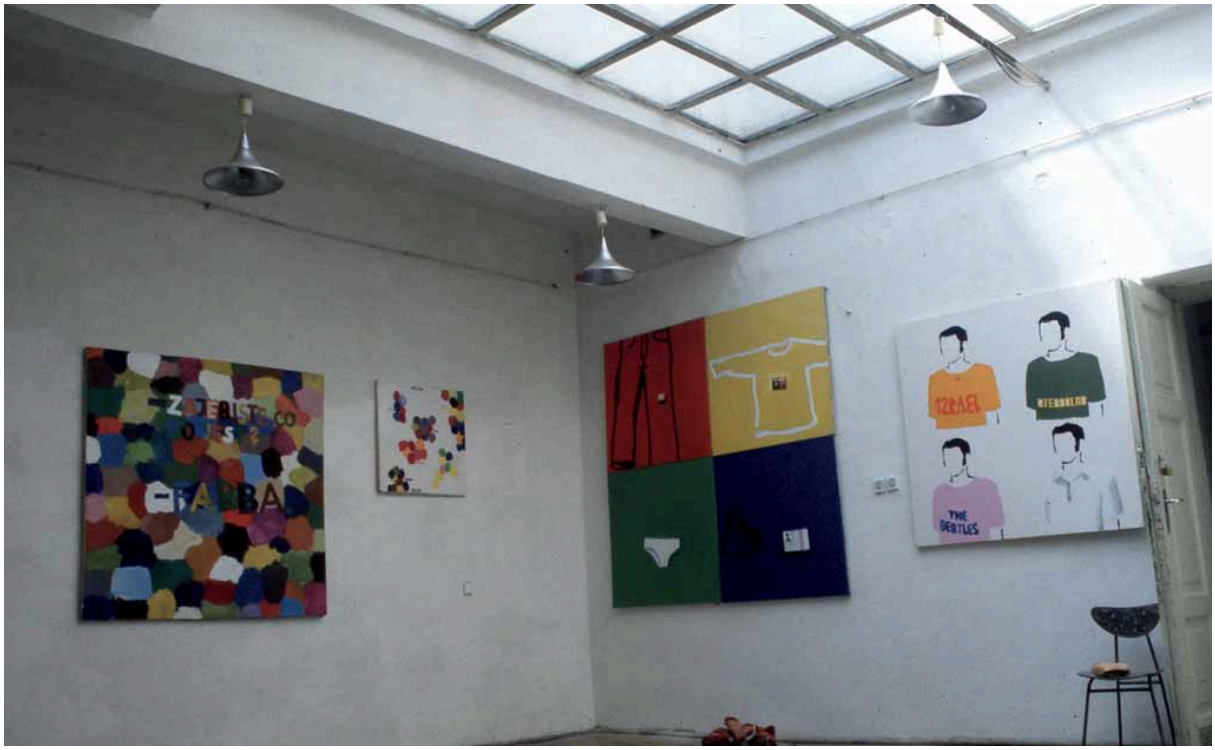
Bardzo zwyczajnie. Chodziłem tam regularnie na wystawy: Jarosława Modzelewskiego, Marka Sobczyka, Zbigniewa Makowskiego, Grzegorza Sztwiertni. W Zderzaku pracowała wtedy taka Iza, asystentka, która kiedyś zaproponowała, żebym przyniósł zdjęcia swoich prac, to pokaże je Marcie Tarabule, właścicielce. Przyniosłem i po pewnym czasie Tarabuła zadzwoniła do mnie z informacją, że robimy wystawę. Wówczas to było dla

mnie szalenie ważne – wielkie wyróżnienie, wielka radość. Zderzak był moją ulubioną galerią, a do tego miejscem legendarnym. Wkrótce po wystawie zaczął mnie reprezentować, to znaczy sprzedawać moje obrazy. To było moje pierwsze doświadczenie z prywatną galerią. Nasza współpraca szybko się skończyła, kiedy ktoś zapytał mnie, dlaczego moje obrazy są takie drogie. Cena, którą podał, była o wiele wyższa niż ta, na którą umawiałem się z galerią. Wtedy okazało się, że wcale nie otrzymuję zwyczajowych pięćdziesięciu procent, ale znacznie mniej. Głupia sprawa. Marta Tarabuła zapytała mnie, czy chcę kontynuować współpracę na dotychczasowych warunkach. Grzecznie podziękowałem. Tata pracował w tym czasie w Niemczech na budowie, więc dysponował samochodem dostawczym. Wywoziliśmy nim wszystkie obrazy ze Zderzaka, a było ich sporo, tachaliśmy je z trzeciego piętra. Kilka miesięcy później zrobiłem wystawę w Galerii Potocka prowadzonej przez Maszę Potocką, obecną dyrektorkę MOCAK-u, w jej prywatnym mieszkaniu. To było o tyle zabawne, że w ten sposób w krótkim czasie zrobiłem wystawy u głównych antagonistek artystycznego Krakowa. Ile się wtedy nasłuchałem!

**Czy profesorowie z akademii przyszli na wernisaż do Zderzaka?**

Gdzie tam! Tylko profesor Misiak. Wówczas też poznałem Michała i Łukasza z „Rastra”, którzy przyjechali na otwarcie. Fajnie wyszło, bo wcześniej ich czytałem, a tu nagle okazało się, że oni interesują się młodą sztuką z Krakowa. Tak zaczęła się nasza współpraca.

Wystawa dyplomowa, Wydział Malarstwa ASP w Krakowie, 1999



Wystawa dyplomowa, Wydział Malarstwa ASP w Krakowie, 1999

**Wróćmy jeszcze na chwilę do ASP. Co pokazałeś na dyplomie?**

Nowe obrazy o malowaniu, ale już bardziej konceptualne niż te z połowy studiów. Na przykład z każdej palety w pracowni wziąłem trochę farby i zrobiłem coś w rodzaju panterki. Kiedy skończyłem, ktoś zapytał: „Zajebiste, co to jest?”, a ja odpowiedziałem: „Farba”. Tak mi to pasowało, że spisałem ten dialog na tej panterce. Na dyplomie połączyłem wątki związane z malowaniem i codziennością – jeżeli więc malowałem tubkę brązowej farby, to obok malowałem czekoladę. Głównym elementem dyplomu były jednak spodnie, w których wtedy pracowałem, ogrodniczki. Zanurzyłem je w kleju kostnym, dzięki czemu zesztywniały, a potem „odnowiłem”, czyli pomalowałem na pomarańczowo – na ich pierwotny kolor. Powiesiłem je jak obraz. Z dyplomem wiąże się także pewna historia, która potem długo krążyła po akademii w formie anegdoty. Otóż na obronie mojego dyplomu w komisji egzaminacyjnej był Zbylut Grzywacz, a więc były członek grupy Wprost, generalnie klasyk. Mówił, że moje prace są ciekawe, w sumie je chwalił. To było dla mnie o tyle ważne, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wprostowcy też malowali codzienność – szarą, zgrzebną, potoczną. Ceniłem ich. Potem się dowiedziałem, że podczas dyskusji w gronie profesorów Grzywacz chciał mnie uwalić, całkowicie mnie zjechał. Poczułem, jakby mi wbił nóż w plecy. Ale wtedy miałem już w dupie, czy dostanę dyplom, czy nie. Przy czym muszę przyznać, że ci konserwatywni profesorowie z akademii byli na swój sposób ideowi. Na przykład kiedyś Grzegorz Bednarski pobił się z Romkiem Dziadkiewiczem; zaczęli się po prostu lać, bo Bednarski powiedział coś o innym studencie, a Dziadkiewicz stanął w jego obronie. Romkowi to uszło na sucho, co nieźle świadczy o uczelni. W ogóle z dzisiejszej perspektywy tamta akademia jawi mi się jako instytucja liberalna, na przykład mieliśmy w pracowni, za przepierzeniem, wielki dymion, w którym robiliśmy jabłkowe beaujolais. To była tajemnica poliszynela, jednak nikt nigdy się tym nie zainteresował. Było w tym wiele bohemiarstwa, do którego tak wzdychałem. Pod względem obyczajowym akademia dawała mnóstwo swobody, ale pod względem malarskim była

niezwykle konserwatywna. Niestety wielu młodych ludzi dało się uwieść tej mieszance. Ja początkowo też.

**Ciekawe, że kiedy rozmawiamy o studiach, w ogóle nie wspominasz o Grupie Ładnie, bądź co bądź najważniejszej polskiej formacji artystycznej lat dziewięćdziesiątych. W jakim stopniu Grupa Ładnie ukształtowała cię jako malarza?**

W żadnym, ponieważ była sytuacją towarzyską, a nie artystyczną. Po Grupie Ładnie nie pozostały żadne istotne fakty artystyczne – ani obrazy, ani manifesty.

**Dlaczego więc o Grupie Ładnie piszą podręczniki do historii sztuki, dlaczego powstają książki na jej temat?**

Bo pokazała pewną prawdę o swoich czasach, ale nie bezpośrednio poprzez dzieła sztuki. Zresztą Grupę Ładnie stworzyli byli studenci architektury. Rafał Bujnowski był na architekturze rok niżej ode mnie, Marcin Maciejowski dwa lata niżej. Był też Marek Firek, który uczył rysunku na politechnice. Tak na marginesie, w tym samym zakładzie uczyła Danuta Wróblewska, matka Andrzeja. Tam poznałem Rafała, tam też Rafał poznał Marcina. Piątym członkiem grupy był Józek Tomczyk „Kurosawa” – ta ksywa to stąd, że przypominał komuś tego słynnego reżysera, i tak się przyjęło. Był modelem z pracowni Misiaka, kręcił się z nami po mieście, czasem nocował u Marcina, bo nie wyrabiał się na ostatni pociąg do Oświęcimia, gdzie mieszkał razem z bratem.

**Co więc zostało po Grupie Ładnie, skoro nie obrazy?**

Jeżeli pytasz o konkrety, to najważniejszymi inicjatywami Grupy Ładnie były „Słynne Pismo we Wtorek” animowane przez Marcina Maciejowskiego i Galeria Otwarta, którą prowadził Rafał Bujnowski. Galeria Otwarta to były trzy billboardy w Krakowie, które udostępniła mu firma AMS. Pokazywaliśmy na nich swoje prace – najpierw je drukowaliśmy, a potem po kawałku naklejaliśmy na te tablice. Jednak w pracowni każdy z nas malował co innego, chociaż na pewno połączyła nas skłonność do banalizmu.

**Czym było „Słynne Pismo we Wtorek”?**

Zinem kserowanym przez Marcina. Rozprowadzaliśmy „Pismo we Wtorek” po znajomych, w akademii. W każdym numerze publikowaliśmy swoje prace, Marcin i Rafał przeważnie linoryty, ja rysunki. Były też wiersze Marcina Świetlickiego, masa reklam z gazetek z hipermarketów – wówczas absolutna nowość. Poza tym krótkie żartobliwe komiksy, na przykład o dyrektorze poznańskiej galerii Arsenał, który nie chciał nam udostępnić ksero, bo uważał, że „Pismo we Wtorek” to gówno. Zemściliśmy się na nim, robiąc właśnie ten komiks.

**Jaka była rola Kurosawy w Grupie Ładnie? Starszy model niezbyt pasuje do obrazu grupy artystycznej założonej przez dwudziestokilkulatków.**

Trudno powiedzieć, czasami myślę, że w pewien sposób go wykorzystywaliśmy. Józek miał bardzo specyficzną frazę, Marcin przepisywał jego monologi i publikował w „Piśmie we Wtorek” w formie wierszy. Przerobił nawet okładkę tak zwanej beenki, czyli książki z serii Biblioteki Narodowej i Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, bardzo nobliwej. Wymazał oryginalnego autora i napisał: „Józef Tomczyk Kurosawa. Wybór poezji”.

**Grupa Ładnie była buntem przeciwko akademii?**

Tak, chodziło o deprecjację myślenia o sztuce, które dominowało w akademii. Uważaliśmy, że malarstwo powinno mówić o naszym życiu, a nie życiu kogoś, kto żył dwieście lat temu. Ciągle było to jednak w dużej mierze podświadome, intuicyjne; to nie był bunt wyrażony wprost. Dopiero z dzisiejszej perspektywy tak ostro widać kontrast pomiędzy Ładnie a akademią. Wtedy to było bardziej podskórne.

**Nie malowaliście wspólnie?**

Nie, pracownia to była przestrzeń prywatna, nawet intymna. Wspólnie namalowaliśmy kiedyś mural w zakopiańskim klubie Pstrąg. Grała wtedy El Dupa, zespół, w którym udzielał się Kazik Staszewski, więc zrobiliśmy portrety muzyków. Ale to było totalnie spontaniczne, to teraz tak brzmi, że Grupa Ładnie malowała portrety zespołowi Kazika, więc zapewne musiała być już znana. Tymczasem wówczas wszystko rozgrywało się na bieżąco, bez kontroli, bez planu. Z El Dupą grał nawet Józek, wchodził na scenę

i próbował śpiewać jak Jan Kiepura. W tym czasie dość popularny był Pan Witek Gość z Atlantydy, uliczny pieśniarz znany z programu *Lalamido*. Kurosawa mówił ze sceny, że Witek jest jego nieudolną kopią. Kompletne szaleństwo! Też w Zakopanem, ale już w innym miejscu, w Galerii Antoniego Rząsy, puszczałem swoje filmy do granej na żywo muzyki Kiniora, czyli Włodka Kiniorskiego. Kinior był dla mnie wielką postacią, bo grał z Izraelem, ale nawet nie pamiętam, czy się poznaliśmy, chyba nie, przecież byłem wtedy anonimowym kolesiem, a on – przynajmniej dla mnie – gwiazdą. Powtórzyłem to rok później w Krakowie, w nieistniejącym już Teatrze Bückleina, kiedy grali Marek Chołoniewski, Kinior i Krzysztof Knittel. W tle Grupy Ładnie pojawiał się też Świetlicki, który często bywał w mieszkaniu Marcina, gdzie w gruncie rzeczy trwała permanentna impreza. Kiedyś Świetlicki wystartował w wyborach samorządowych tylko po to, żeby z Rafałem zrobić akcję łamania ciszy wyborczej. Na billboardach Galerii Otwartej znalazł się wtedy portret Świetlickiego z komiksowym dymkiem: „Głosując na mnie – oddajesz głos nieważny. Świetlicki”. Znaliśmy Świetlickiego ze Świetlików, więc to była dziwna sytuacja – nagle obok ciebie zaczyna funkcjonować facet, na którego koncerty chodziłeś i którego płyt słuchałeś. Z mojego punktu widzenia to była spora bariera, Marcin jednak go malował – jest taki jego świetny obraz z najbardziej znanymi pozami scenicznymi Świetlickiego. Ja raz puszczałem filmy jako tło do koncertu Świetlików. Od początku kręcił się z nami Sławek Shuty, który wtedy był jeszcze przed debiutem. Spotykaliśmy się w klubie Roentgen na placu Szczepańskim, to było miejsce zboru całej akademii, przesiadywaliśmy tam, piliśmy piwo, paliliśmy jointy. Żadnych twardych narkotyków, żadnych bójek. Miała być wielka bohema, a w zasadzie było dość przaśnie. Premiery kolejnych numerów „Pisma we Wtorek” były pretekstem do organizowania imprez, robiliśmy więc na przykład imprezę w stylu disco polo. Ja byłem VJ-em, chociaż wtedy nie wiedziałem, że tak to się nazywa. Miałem projektory 8 milimetrów, więc puszczałem fragmenty swoich filmów, tak jak w Pstrągu i na koncercie Świetlików. Kiedyś mój kolega Marcin Gulis, który pracował przy segregacji ciuchów do szmateksów, w kieszeni jakiejś marynarki

znalazł stare szwedzkie pornosy na ósemkach i z nich też robiłem pętle. Były nawet pętle z kreskówek, z *Wilka i Zająca*. Innym razem Kiwi, właściciel Roentgena, poprosił, żebyśmy mu coś namalowali. Zrobiłem więc dwa napisy na drzwiach męskiej i damskiej toalety: „milicja” i „policja”, już nie pamiętam który na których drzwiach. Jeden z ochroniarzy strasznie się wkurzył, powiedział, że tak nie może być, i kazał to zamalować. Prawdopodobnie miał kolegów w jednej lub drugiej grupie. Lub w obu. I to były właśnie tego typu historie, dziwne, niedokończone, przypadkowe. Grupa Ładnie składała się z kawałków, nie było w tym żadnego planu, to działało siłą rozpędu. Marek Firek starał się nas okiełznać, nadać nam spójną formę, ale to nie mogło się udać, bo mieliśmy to w dupie. No i Marek był o dziesięć lat starszy, co też miało znaczenie. To była prowizorka, na poziomie intelektualnym dość miałka. Wstyd przyznać, ale bardzo mało wtedy czytaliśmy, a przynajmniej ja. Żadnej bazy literackiej, teatralnej, filmowej. Żadnej teorii sztuki, o filozofii nie wspominając. Czysty żywioł.

Od lewej: Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski, Józef Tomczyk „Kurosawa”, Marek Firek, Oświęcim 1999 (fot. Marcin Gulis)

**Skąd wzięła się nazwa Grupy Ładnie?**

Nie wiem, funkcjonuje taka opinia, że to cytat z profesorów akademii, którzy podczas korekt naszych prac mieli w kółko bezradnie powtarzać: „No ładnie, ładnie”. Ale to chyba mit, nie pamiętam niczego takiego. Na pewno natomiast słowo „ładnie”, powtarzane szybko, daje „nieład”: „ładnieładnieładnieładnieładnieład”. Wymyślił to Rafał. Bardzo mi to się spodobało.

**Powiedziałeś, że Grupa Ładnie pokazała prawdę o swoich czasach, czyli o drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. Co to była za prawda?**

Prawda transformacji, a więc czasów bezrefleksyjnych, może nawet konformistycznych. Zupełnie innych niż teraz. Lata dziewięćdziesiąte to czas bez historii, bez refleksji o przeszłości, bez wielkich debat – jak choćby tej o Jedwabnem. Nikt wtedy nie myślał o takich rzeczach, to

naprawdę był koniec historii, Francis Fukuyama miał rację, chociaż dzisiaj wszyscy się z niego śmieją. Jednak po upadku komunizmu był tylko jeden kierunek: zachodnia kraina szczęśliwości, dobrobyt, wolność. Przyszłość, nadzieja. I to w skali globalnej – pamiętaj, że to był czas sprzed 11 września. Wtedy naprawdę był taki horyzont, to naprawdę się czuło – dziś łatwo deprecjonować lata dziewięćdziesiąte, określać je jako głupkowate, zapatrzone w kapitalizm i tak dalej. Tymczasem kilka lat po 1989 roku nie było innej optyki, tamta rzeczywistość wydawała się normalną drogą, bez alternatywy. Przecież w 1989 roku Augusto Pinochet rozpisywał wolne wybory, a w Polsce był okrągły stół! Zaraz potem upadł mur berliński! Wiara w liberalną demokrację była powszechna. W Grupie Ładnie pojawiały się tematy polityczne, ale przede wszystkim w prywatnych rozmowach, ewentualnie w żartobliwej formie na obrazach Marcina, który malował Mariana Krzaklewskiego, Aleksandra Kwaśniewskiego czy Jana Pawła II. Ale to były jaja. Tamtych czasów po prostu nie da się porównać z tym, co dzieje się dzisiaj. Zwróć uwagę, że Grupa Ładnie była także bardzo seksistowska; kiedy dziś o tym pomyślę, jestem zażenowany. W tle cały czas był podryw, czysto maczystowska sytuacja. To też należy do minionych czasów, przynajmniej jeżeli chodzi o sztukę. Teraz na szczęście nie można powiedzieć na wernisażu: „O, idzie fajna dupa”. Wtedy tak. W „Słynnym Piśmie we Wtorek” było pełno nagich kobiet, rozmaitych aluzji, żarcików, które publikowaliśmy zupełnie bezkrytycznie, na zasadzie całkowicie bezmyślnego wygłupu. Może nie grałem w tym pierwszych skrzypiec, ale na pewno byłem głuchy na to, co robi reszta. Teraz od artysty wymagany jest zupełnie inny poziom refleksji – i bardzo dobrze. Przez tych dwadzieścia lat także i moja świadomość bardzo się zmieniła. Gdybym zobaczył coś takiego dzisiaj, pewnie bym się oburzył. Grupa Ładnie była zwierciadłem swoich czasów – na dobre i na złe.

**Grupa Ładnie to także legenda.**

Tak, pieprzona legenda.

**Dlaczego pieprzona?**

Bo kiedy próbowaliśmy funkcjonować indywidualnie, każdy od razu tę legendę przywoływał. Wiesz, łatwo było ją wykreować, bo wtedy w sztuce współczesnej było po prostu wiele wolnego miejsca.

**Wasza popularność nie wynikała chyba tylko z tego.**

Na pewno pomogła nam fama kolesi, którzy robią sobie jaja ze sztuki. Tak do pewnego stopnia było, ale przede wszystkim u Marcina, ja zawsze traktowałem malarstwo bardzo poważnie i ta etykietka mi przeszkadzała. Jednocześnie podziwiałem Marcina za łatwość w deprecjonowaniu malarstwa. Co jeszcze? Na pewno nasza biegłość – wszyscy byliśmy bardzo sprawni w malarskim rzemiośle, potrafiliśmy namalować wszystko. No i ostro imprezowaliśmy, Grupa Ładnie była o wiele bardziej alkoholowa niż choćby „Raster", który próbował nas jakoś okiełznać. Ich zabawy były bardziej intelektualne, a my szliśmy w chamstwo. Prowadziłem wówczas bardzo birbanckie życie. Mam takie zdjęcie, na którym kompletnie pijany leżę pod drzewem obok warszawskiego klubu Regeneracja. Nie wiem, kto mi je zrobił, pewnie podobnych zdjęć jest więcej, bo wtedy zdarzało mi się dość często upijać, i to na maksa. Marcin z upodobaniem grał tym chamstwem, ciągle podkreślając, że jest chłopem z Grójca. To było celowo przerysowane. Nie wiem nawet, czy Łukasz i Michał z „Rastra" nie traktowali nas z tego powodu trochę protekcjonalnie – wiesz, prostaczki z Krakowa. Na pewno nie mieliśmy takiego rozeznania w sztuce jak oni, przy nich byliśmy niemalże naturszczykami. Cóż, tak właśnie wyglądała ta legenda.

**Na wystawie w Zachęcie nie pokazałeś niczego, co wiązało się z Grupą Ładnie. Wstydzisz się tamtego okresu?**

Nie. Po prostu wtedy minęło zbyt mało czasu. Grupa Ładnie nie stała jeszcze na półce z napisem „historia współczesnej sztuki polskiej", ten trup ciągle jeszcze nie ostygł. Teraz już tak.

**Dwadzieścia lat temu akademia była negatywnym punktem odniesienia. A teraz? Chciałbyś uczyć malarstwa, miałeś takie propozycje?**

Tak, miałem, co ciekawe, nie ze swojej *Alma Mater* . Wtedy je odrzuciłem, ale teraz chyba byłbym skłonny je rozważyć. Jestem na

takim etapie życia, że mógłbym się w taką działalność zaangażować. Być może tylko po to, by nie utonąć we własnym przekwitaniu. Na pewno to byłoby ciekawe.

**Sztuki można nauczyć?**

Nie wiem. Gdybym się tego podjął, to chciałbym uczyć przede wszystkim umiejętności patrzenia, absorpcji rzeczywistości, otwartości, a nie jakiejś maniery. Bardziej bym siał, niż zbierał plony.

**Jakie ćwiczenia byś zadawał?**

Na pewno kazałbym studentom dużo rysować i szkicować, ale nie na arkuszach papieru w pracowni, tylko na co dzień, w zeszycie. To nie byłaby droga od szkicu do dzieła – takie podejście jest mi obce – tylko ćwiczenie z obserwacji, czujności.

**Ustawiałbyś martwą naturę?**

Myślę, że tak, ale w sposób nieoczywisty, na zasadzie podwójnego zaprzeczenia. Jako wyzwanie. Sam przedwczoraj malowałem martwą naturę, proste sprzęty z pracowni – kuchenkę elektryczną i garnek do podgrzewania kleju. No tak, wychodzi na to, że byłbym bardzo akademickim nauczycielem.

**Nieźle. Idźmy dalej. Uczyłbyś warsztatu?**

Tak, warsztat jest bardzo ważny. Jego brak u malarza jest jak analfabetyzm u pisarza. Tego nie da się przeskoczyć. Brak warsztatu akceptuję tylko wtedy, gdy ktoś świadomie z niego rezygnuje – bo nie jest mu on do niczego potrzebny. Równocześnie jednak zachęcałbym studentów do popełniania błędów, mówiłbym im, że ich prace nie muszą być skończone, nie dążyłbym do zamknięcia obrazu, do doskonałości ani nieomylności. Na tej samej zasadzie starałbym się interweniować, jeżeli ktoś realizowałby projekty, zamiast swobodnie malować. Przez całe życie jesteśmy w drodze, pokonujemy kolejne etapy, w malarstwie także. Prawdziwa kontrola przychodzi z czasem.

# Polska, wieczny problem

**Często malujesz obrazy związane z wydarzeniami historycznymi, przy czym nie chodzi o historię tryumfu oręża polskiego. Poruszasz przede wszystkim tematy trudne, związane z polską winą.**

Wierzę, że malarstwo wciąż ma wielki potencjał, jeżeli chodzi o dotykanie historii. Zarówno jej prozaicznej strony, jak i wielkich tematów historycznych. Niezwykle pociąga mnie, że malarstwo nadal może do tego służyć, że nie musi się koncentrować wyłącznie na formie. Jest coś niezwykle naturalnego w komunikacji za pomocą kreski i plamy, to przecież najbardziej podstawowa forma wypowiedzi. Wiąże się z tym jednak odpowiedzialność – ważne jest, co i jak opowiadasz za pomocą malarstwa.

**Twój słynny obraz *Las* przedstawia scenę z filmu *Shoah* Claude'a Lanzmanna, z kolei cykl *Maus* to przemalowane kadry z głośnego komiksu Arta Spiegelmana, w którym Niemcy to koty, Żydzi to myszy, a Polacy – świnie. Takich przykładów jest więcej. Dlaczego malujesz Zagładę?**

Ponieważ jestem stąd. Z tego powodu czuję się nie tylko odbiorcą wiedzy historycznej, ale także – pośrednio – świadkiem. Czuję pewne obciążenie w związku ze swoim pochodzeniem. Polska, polskość to problemy, które każdy mieszkaniec tego kraju musi rozwiązać – a przynajmniej chciałbym, żeby tak było. Ja rozwiązuję je, malując. Tematy historyczne, związane z II wojną światową, z relacjami Polaków i Żydów – to jest tak naprawdę temat obcości.

**Dlaczego obcości?**

Ponieważ w gruncie rzeczy chodzi o wzajemną obcość poszczególnych grup społecznych, i wtedy, i dzisiaj. Szalenie lubię tytuł autobiografii Michała Głowińskiego: *Kręgi obcości*. A jako że odpowiada mi stan osobności, trzymanie się na uboczu, to wydaje mi się, że w pewnym stopniu

mogę zrozumieć tych, którzy odczuwali obcość w przeszłości. W pewnym stopniu.

**Wobec kogo lub czego czujesz się wyobcowany?**

Wobec dominującej części polskiego społeczeństwa, o której mam bardzo złe zdanie.

**Dlaczego?**

Jest taki termin *self-hating Jew*, którym określa się Żydów reprodukujących antysemickie klisze. Ja bym użył tej zbitki bardzo przewrotnie i powiedział o sobie, że jestem kimś w rodzaju *self-hating Pole*, w sensie: tym, który ma co najmniej złożony stosunek do polskiej historii. Połową serca nienawidzę Polski, jej głupoty, buńczucznej dumy, budowania tożsamości na tragediach. Uważam, że podejście krytyczne jest wartościowe, bo tylko dzięki niemu można coś zmienić. To jest właśnie ta odpowiedzialność, o której mówiłem. Gdybym jej nie odczuwał, tobym stąd natychmiast wyjechał, nie trzymałoby mnie tu nic, może poza białym serem. Najbardziej nie lubię w Polakach intelektualnego lenistwa, więc sam staram się nad tym pracować. Na szczęście mnie złe emocje motywują do działania – malowania, kręcenia filmów.

**Malowanie pozwala ci lepiej zrozumieć trudne wydarzenia z historii Polski?**

Pozwala mi nazwać moje uczucia, emocje.

**Co to za uczucia?**

Winy, wstydu, złości, ale też czegoś bardzo prozaicznego: potwornego obciachu.

**Wiem, że to strasznie brzmi, ale Żydzi i Holokaust to teraz modne tematy w sztuce współczesnej. Oskar Dawicki zrobił kilka lat temu przewrotną pracę na ten temat, nazywa się *Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście.***

Tak, oczywiście, zdaję sobie z tego sprawę, zresztą bardzo lubię tę pracę Dawickiego. Pamiętaj jednak, że kiedy powstawały moje pierwsze obrazy związane z tematyką Zagłady, było zupełnie inaczej. *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa ukazali się w 2000 roku, polski przekład *Mausa* – rok później. Ta debata dopiero się wówczas rozpoczynała. Wiem, że dzisiaj filosemityzm jest modny, ale to bardzo dobrze – to jest akurat zdrowy snobizm, chociaż

nie niewinny. Zjawisko „przemocy filosemickiej” zdiagnozowali Elżbieta Janicka i Tomasz Żukowski, którzy świetnie pokazali, że polskie próby upamiętniania Zagłady często zamieniają się w wyidealizowany obraz relacji polsko-żydowskich – krótko mówiąc, całe zło przypisujemy Niemcom. To dotyczy na przykład rekonstrukcji historycznych, ale nie tylko, także pomników czy rozmaitych inicjatyw upamiętniających. W tych projektach Żydzi żyją z Polakami w najlepszej komitywie. Ten obraz nie tylko jest fałszywy, ale przede wszystkim powoduje, że ze zbiorowej wyobraźni wypierana jest polska wina. Jeżeli Żyd zacznie mieć pretensje o to, jak zachowywali się Polacy podczas wojny, bardzo szybko następuje zakłócenie tej sielanki. Bardzo zirytował mnie film *Po-lin. Okruchy pamięci*, zbudowany z materiałów dokumentalnych, z dodanym komentarzem z offu. Relacje Polaków i Żydów są w nim pokazane jako płytki folklor, całkowicie odrealniony, jak tanie judaica. Po obejrzeniu tego filmu ktoś może sobie zadać pytanie: skoro było tak dobrze, to dlaczego skończyło się tak źle? Janicka i Żukowski piszą właśnie o tym. Wielkie wrażenie zrobiło na mnie ich spostrzeżenie, że dom dla pisarza Etgara Kereta, wybudowany pomiędzy blokiem a kamienicą na warszawskiej Woli na terenie byłego getta, słynny „najwęższy dom świata”, to figura żydowskiej kryjówki w jakiejś szczelinie. Przecież to jest straszna historia! Nigdy o tym tak nie pomyślałem, a przecież to jest ewidentne! Takich przykładów jest cała masa. Byliśmy ostatnio z Anką na śniadaniu w Charlotte Menora przy placu Grzybowskim w Warszawie, modnej knajpie z kuchnią żydowską, ale nowocześnie podaną. Pomyślałem sobie wtedy: „Kurwa, jak ja nienawidzę tego żydofolku!”. To jest właśnie pułapka filosemityzmu, który realizujemy nawet poprzez kuchnię. Cała para idzie w podtrzymanie wizerunku Polski, a nie przepracowanie współudziału w Zagładzie. Kiedy czasem słucham wypowiedzi o pogromie w Kielcach, słyszę, że dokonali go źli komuniści bez narodowości. Niestety rozgrzeszanie Polaków odbywa się przede wszystkim poprzez powierzchowne uczestnictwo w żydowskiej kulturze, swego rodzaju żydowskiej cepeliadzie. Robimy to w Warszawie, robimy w Krakowie na Kazimierzu.

**Jak odebrałeś debatę wokół *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa?**

To był punkt zwrotny, początek historii po końcu historii, gwałtowna pobudka. Nie wiedziałem oczywiście, co z tego wyniknie, ale rozumiałem, że dzieje się coś niezwykle istotnego. Lektura Grossa… To było szalenie przykre. Myślę, że po *Sąsiadach* bycie Polakiem powinno polegać na całkowitym odrzuceniu cynizmu. Życie ze świadomością tego, co wydarzyło się w czasie wojny i zaraz po niej, nie pozwala mi na beztroskę. Dzięki temu doświadczeniu staram się stale pamiętać o tym, że sztuka to nie jest najważniejsza rzecz na świecie, tylko raczej pewien przywilej, naddatek. Ale jeżeli już jest, to niech ma treść, a nie tylko formę. Jestem bardzo sceptyczny wobec sytuacji, w której sztuka zadowala się samą sobą, kiedy jest wyabstrahowana z otaczającej ją rzeczywistości. Nie godzę się na pięknoduchostwo artystów. Nie chodzi o to, że po Auschwitz poezja jest niemożliwa, ale o to, że jej uprawianie jest znacznie utrudnione, szczególnie tu, u nas. Wydaje mi się, że artyści w Polsce nie mają komfortu malarza abstrakcjonisty z Kalifornii, który może zachwycać się bezkresem krajobrazu. Pamiętam, że nie mogłem zrozumieć Kuby Ziółkowskiego, który powiedział kiedyś, że nie potrzebuje świata zewnętrznego, że mógłby się zamknąć w pracowni bez okien i malować. Ale może to kwestia pokoleniowa.

**Takie podejście do sztuki to ciężar czy zaleta?**

I ciężar, i zaleta. Ciężar, bo to jest po prostu męczące, że nie mogę spojrzeć na polski krajobraz jak na coś neutralnego, że ciągle się boję, czy nie dostrzegę tam czegoś koszmarnego. Ale i zaleta, bo doświadczenie takiej, a nie innej historii jest czymś, co jednak wzbogaca, czyni bardziej dojrzałym, tak myślę. Poza tym pozwala nawiązać dialog z innymi społeczeństwami, myślę tu o diabelskim trójkącie Izrael–Polska–Niemcy. W tych krajach historia ciągle żyje, więc warto ją znać. Warto być uważnym. Zamiatanie historii pod dywan nie ma sensu, co dobrze pokazuje przykład Ukrainy, gdzie temat współudziału Ukraińców w Holokauście jest ciągle nieprzepracowany. To pozwala na ostrożne stwierdzenie, że w Polsce – mimo wszystko – coś zostało w tym temacie zrobione. Oczywiście to szambo co jakiś czas wybija, ten hejt, zło, chamstwo ciągle

się wylewa, jednak sytuacja jest znacznie lepsza niż kiedyś. Bardziej klarowna.

**To znaczy?**

Ciężko odwrócić dziś wzrok. Nie można już udawać, że się nie wie.

**Twoje prace o Holokauście są niemal zimne, to często bardzo prozaiczne sceny, przedmioty, sytuacje. Historia czai się gdzieś w tle, nie jest ukazana bezpośrednio. Z czego to wynika? Boisz się patosu? Sentymentalizmu?**

Izraelska autorka komiksów Rutu Modan w jednym ze swoich komiksów pod tytułem *Zaduszki* opowiada historię babki i wnuczki, które wyruszają do Warszawy odnaleźć ślady przodków. I właśnie tego się boję – boję się, żeby nie skręcić w tę stronę. Żeby nie przegrzać tematu. To dla mnie niezwykle ważne. Boję się też bezrefleksyjnego filosemityzmu zatrzymanego na poziomie folkloru, stwarzania pozorów dobrego sąsiedztwa. To bzdura. Przedwojenna Polska była krajem antysemickim. Kto wie, być może Polacy „uporaliby się" z Żydami nawet bez Hitlera…

**Jak więc mówić o Holokauście?**

Wspominałem już, że moja prababcia zginęła w Auschwitz. Kiedy malowałem jeden z obrazów z cyklu *Maus*, ten przedstawiający prycze, było dla mnie bardzo istotne, że ona musiała na takich pryczach spać. Dużo o tym myślałem. Zmarła zaledwie po dwóch tygodniach od przybycia do obozu. Rodzina dostała oficjalne pismo, że zmarła na tyfus – rozumiesz, kulturalni Niemcy wysłali pismo. I to także jest element obozu. Chłodne, oficjalne pismo, na ładnym papierze, w eleganckiej kopercie. Jeszcze na studiach namalowałem dwa obrazy: na jednym było szare mydło, którym myliśmy pędzle, a na drugim człowiek przed domem w zimowym pejzażu. To było jeszcze bardzo intuicyjne, ale już wtedy chodziło mi o Brzezinkę, zapowiedź dramatu, jego prozaiczność. Próbowałem opowiedzieć o tym bez dosłowności.

**Pejzaże to częsty motyw twoich prac historycznych. Zazwyczaj puste, bez ludzi albo tylko z zarysowanymi sylwetami. Dopiero tytuł podpowiada, z czym mamy do czynienia. Miejsce nigdy nie jest niewinne?**

W Polsce nigdy czy niemal nigdy. Jak schody w Zachęcie, na których zginął Narutowicz. Ile razy po nich wchodziłeś? Tutaj trzeba być bardzo

ostrożnym, ponieważ właściwie w każdym miejscu Polski mogło dokonać się coś strasznego. Ta świadomość towarzyszy mi już od dzieciństwa. Jest taka miejscowość pod Tarnowem, Buczyna, gdzie hitlerowcy dokonali masakry ludności żydowskiej. Byliśmy tam na wycieczce szkolnej, ale wtedy nie mówiło się jeszcze „Żydzi", tylko „Polacy". Wydawało mi się, że woda w tamtejszych jeziorach jest rdzawa, jakby od krwi. Miejsce jest ciekawsze od samej zbrodni, bo to właśnie miejsce urealnia tę zbrodnię. Zdjęcia stosów trupów wcale tego nie robią, przeciwnie, takie obrazy wydają się nierealne, nieprzystające do naszego porządku świata. To pornografia śmierci. Claude Lanzmann nie wierzy w zdjęcia dokumentalne, nie wierzy, że możemy się dowiedzieć czegoś o Zagładzie z historycznych reprezentacji: fotografii czy nagrań. Dlatego w *Shoah* pokazuje pejzaże, ruiny obozów, ale przede wszystkim słucha świadków. Podzielam jego przekonanie, że to właśnie tam jest prawda. Podobnie uważa zresztą Gerhard Richter, który przyznał kiedyś, że z pełną świadomością nie zdecydował się na wykorzystanie archiwalnych materiałów z obozów zagłady. Mój *Las* przedstawia scenę, w której Lanzmann, tłumaczka i polski świadek wychodzą z lasu w okolicach Treblinki. To zresztą bardzo ciekawe, jak pewne obrazy nabierają znaczenia, jak funkcjonują w przestrzeni publicznej, bo dla mnie to był zwykły obraz, jeden z wielu; malowałem go bez żadnej specjalnej aury. Tymczasem stał się ikoną; jego popularność rosła jak kula śniegowa, był wszędzie, jednak – co znamienne – raczej ze względu na swoją formę niż temat. Jest też obraz *Jezioro i las*, niemalże abstrakcyjny, również dotyczący przyrody, pejzażu Zagłady. Podobne ujęcie otwiera *Shoah*. Namalowałem jeszcze dwa obrazy przedstawiające tłumaczkę, która występuje w filmie Lanzmanna. Ma zamazaną twarz, ponieważ pewnych rzeczy nie da się pokazać, przetłumaczyć. To Polka, elegancko ubrana kobieta, która musi tłumaczyć wspomnienia ocalałych, ale i świadków – chłopów. Co za kontrast! Tłumaczy i pali papierosy. Jest jednak tylko przekaźnikiem, medium, ona „prze-tłumacza", lecz niczego nie tłumaczy, nie wyjaśnia. Jest świadkiem. Co ciekawe, ta kobieta nigdzie indziej się nie pojawia, próbowałem znaleźć o niej jakieś informacje, inne tłumaczenia – bezskutecznie. Jakby pracowała tylko przy tym filmie.

Niewidoczny jest także esesman, który opowiada o technologii obozu – dosłownie niewidoczny, bo Lanzmann filmował go z ukrycia, więc obraz jest zamazany, czarno-biały, przez twarz tego mężczyzny przebiega czarne smużenie. To bardzo wymowne. Namalowałem więc jego twarz z tą smugą. W kontekście *Shoah* niezwykle ważny jest polski odbiór tego filmu. Jeszcze z lat osiemdziesiątych pamiętam, jak mówiono, że jest taki antypolski film zrobiony przez Francuzów; to musiało być w *Dzienniku Telewizyjnym*. Pierwszy raz zobaczyłem *Shoah* na Planète, gdzieś w okolicach 2000 roku, to był wtedy kanał o mocno lewicowym profilu, bardzo zaangażowany. Próbowałem zrozumieć, skąd brały się oskarżenia wobec Lanzmanna. Bez wątpienia Polska przedstawiona jest w *Shoah* jako rzyg, ściek, kraj niezwykle prymitywny – kałuże, błoto, wszystko potwornie brzydkie, jakiś rozklekotany autobus. Ale czy był w tym fałsz? Nie. Tak wyglądała Polska w latach osiemdziesiątych. Natomiast w tym obrazie zawierała się ocena, pewien protekcjonalizm, nie mam co do tego wątpliwości. Czytam to jako swoiste wymierzenie kary – chociaż przecież i tak zupełnie nieadekwatne do tego, co Polacy robili z Żydami, nawet tylko jako milczący świadkowie. Co ciekawe, Lanzmann zaakceptował film *Syn Szawła*, a więc obraz niezwykle naturalistyczny, a zarazem kreację, fikcję – mimo to uznał, że mówi o Zagładzie coś istotnego.

**Ty unikasz tego typu poetyki.**

Ale to nie znaczy, że nie mam wątpliwości. Mam je. Często się zastanawiam, czy nie instrumentalizuję cierpienia. No i jest sprzedaż. Przecież ja te obrazy sprzedaję.

**I co o tym sądzisz?**

Gdybym myślał, że robię coś złego, nie mógłbym pracować. Czy reportażysta handluje cierpieniem? Przecież sprzedaje swoje książki. Myślę, że nie. Chyba. Ale rozumiem, że jest to ważne zagadnienie, że trzeba o tym cały czas myśleć.

**W filmie *Z daleka widok jest piękny*, który nakręciłeś wspólnie z Anką, posługujesz się jeszcze innym zabiegiem. Historia Pawła, który nagle znika**

**z rodzinnej wsi, a sąsiedzi przedmiot po przedmiocie rozgrabiają mu cały dobytek, to metafora powojennego szabru.**

Tak, w filmie ani razu nie pada słowo „Żyd”, oczywiście zrobiliśmy to z rozmysłem. Jest za to taka scena: kilka osób siedzi przy stole i ktoś mówi, że po wojnie w miejscowej rzece potonęły jakieś kobiety, „ale to nie-Polki były”. To autentyczna historia: chodzi o Żydówki, które utopiły własne dzieci i siebie, żeby uniknąć losu pobratymców zamordowanych przez sąsiadów. W tym czasie czytaliśmy nie tylko książki Grossa, ale także *Legendy o krwi* Joanny Tokarskiej-Bakir, *Judenjagd* Jana Grabowskiego i *Jest taki piękny słoneczny dzień…* Barbary Engelking. To książki, które opowiadają o antysemityzmie polskiej wsi, jego głębokim kulturowym zakorzenieniu, co doskonale opisała właśnie Tokarska-Bakir. W *Judenjagd* Grabowski omawia tytułowe „polowanie na Żydów” w obrębie Dąbrowy Tarnowskiej, czyli właśnie w mojej okolicy – tam jest wielka zabytkowa synagoga, pięknie wyremontowana w 2012 roku, co nawiasem mówiąc, znowu przypomina o przemocy filosemickiej. Uważam, że każdy, kto potrafi spojrzeć na polską historię krytycznie, jest na wagę złota. Często o takich ludziach mówi się, że kalają własne gniazdo, ale jest wręcz odwrotnie – to dzięki nim możemy iść do przodu, mieć poczucie, że przed nami jest jakaś perspektywa. Mimo że lektura książek Grossa, Grabowskiego czy Engelking to jedno wielkie piekło. Te książki ranią… na tyle, że daję sobie prawo do nieczytania kolejnych. Chociaż próbuję mierzyć się z tym w inny sposób, może nawet bardziej bezpośredni. Niedawno byłem w Bełżcu, Sobiborze i Majdanku. W Bełżcu jest piękny pomnik. To w zasadzie szczelina wydrążona w niewielkim wzniesieniu. Jego powierzchnia jest pokryta resztkami surówki z pieców martenowskich, żwirem hutniczym, natomiast w środku znajduje się tunel, którym dochodzi się do ściany z wyrytymi symbolicznymi imionami ofiar. Zrobiło to na mnie piorunujące wrażenie. Następnego dnia pojechałem do Lublina. Majdanek jest przejmujący z zupełnie innego powodu, mianowicie widać z niego miasto, bloki. Stoisz na terenie obozu i oglądasz miasto. Ten kontrast jest wstrząsający. Trudno byłoby mi namalować sam obóz, ale miałem ze sobą rower. I on stał się czymś, za czym mogłem się schować,

rodzajem alibi – robiłem zdjęcia rowerowi, a w tle był obóz. W ten sposób to właśnie rower stał się pretekstem do namalowania obozu, do pokazania czegoś niemożliwego. Podobnie było, kiedy malowałem cykl obrazów przedstawiających portrety muzyków żydowskiego pochodzenia: Becka, Adama Horovitza z Beastie Boys, Perry'ego Farrella z Jane's Addiction, Gonzalesa. Centrum obrazów jest białe, więc tych twarzy w zasadzie nie widać. Zostawiłem tylko ramkę szerokości blejtramu, kilka centymetrów. Chodziło mi o nawiązanie do „odżydzania" radia, do którego doszło w Polsce przed wojną; to był odpowiednik *numerus clausus*. W ten sposób „odżydziłem" historię rocka. Warto pamiętać, że antysemityzm rozgrywał się również w obszarze kultury.

**A co z Polakami ratującymi Żydów, naszymi Sprawiedliwymi? Teraz instytucjonalizuje się ich czyny, buduje muzea, wcześniej tak się nie działo. Może to był błąd?**

No tak, Polacy mają najwięcej drzewek w Yad Vashem… Tyle że to czysta statystyka. Po prostu na terenie Polski mieszkało najwięcej Żydów, to przede wszystkim tu miała miejsce Zagłada. Nie zmienia to oczywiście faktu, że każdy taki czyn był przykładem wielkiego heroizmu. Uważam jednak, że wciąż jest za wcześnie na instytucjonalizację tego zagadnienia. Mamy jeszcze zbyt wiele za uszami. Zresztą Sprawiedliwi ukrywali Żydów nie tylko przed Niemcami, ale także przed sąsiadami, Polakami. Niedobrze by się stało, gdyby Sprawiedliwi zatarli pamięć o Niesprawiedliwych. Budowanie tożsamości na mieszance poczucia krzywdy i przekonania o własnej wyjątkowości jest bardzo groźne, ale przede wszystkim niezwykle regresywne. Jeżeli przestajesz myśleć, to się cofasz. Tymczasem ja wierzę w postęp – i mówię to zupełnie serio, bez żadnej ironii. Wszelkie statystyki pokazują, że w wymiarze globalnym świat jest coraz mniej okrutny. Przecież to nie dzieje się samo z siebie.

**Inne twoje prace związane z Zagładą to te malowane na podstawie obozowych opowiadań Tadeusza Borowskiego. To niezwykle ciekawy zabieg – namalować literacki opis, a więc zwizualizować coś, co w rzeczywistości nie istnieje.**

Tak, to znowu jest próba reprezentacji niemożliwego. W opowiadaniu *Dzień na Harmenzach* Borowski opisuje pracę więźniów poza obozem,

w tym krajobraz z okolic Oświęcimia. Na tej podstawie namalowałem zupełnie zwyczajny obraz: błękitne niebo, zielone pagórki. Nie chodziło o ilustrację konkretnego fragmentu rzeczywistości, chciałem raczej oddać pewną atmosferę. Powstał widok jak każdy inny, zwyczajny, neutralny, z pewnością nie ma w nim Zagłady. A może jest? Ten obraz to także próba spojrzenia na Zagładę z polskiej perspektywy. Borowski miał kontrować *Mausa*.

**Czym się różnią te perspektywy?**

Tu nie ma prostej odpowiedzi. W perspektywie żydowskiej jest żal, a często również oskarżenie Polaków o bycie co najmniej świadkami, którzy milczeli, choć widzieli. Oskarżenie zupełnie uprawnione. Ci ludzie byli przecież sąsiadami. Natomiast polskie świadectwa obozowe są wstrząsające, bo pokazują, że człowiek potrafi zorganizować sobie życie w piekle. Jest taki wiersz, w którym Borowski pisze do matki, że po powrocie z obozu „ugotujemy sobie zupę z kapusty i z marchwi". Cóż bardziej zwyczajnego? Jednak po uwolnieniu nic nie jest zwyczajne, a piekłem staje się to, co siedzi w głowie, jak u Borowskiego, który w końcu popełnił samobójstwo. Nie chcę popadać w patos, ale najwięksi polscy bohaterowie to dla mnie ci, którzy przeżyli obóz. Dlatego uważam, że film Artura Żmijewskiego *80064*, w którym Artur nakłania byłego więźnia obozu koncentracyjnego Józefa Tarnawę, żeby odnowił sobie tatuaż z numerem, jest straszny.

**Żmijewski tłumaczył, że chodziło o pokazanie uległości, a więc cechy, na której zasadza się wszelkie zło. Tarnawa ostatecznie dał się przekonać, co miało stanowić ostrzeżenie.**

Niby dla kogo? Tam był starszy pan z numerem na ręce, a naprzeciwko niego Żmijewski i dwóch facetów, jeden z maszynką do tatuowania, a drugi z kamerą. Do tego parę tysięcy złotych. Jest w tym filmie coś bardzo złego, a mianowicie kuszenie. Tymczasem z ludźmi, a już szczególnie z tymi, którzy przeszli przez obóz, się nie gra.

**Malowałeś nie tylko Zagładę, ale także żołnierzy wyklętych. Chciałoby się powiedzieć: zanim to było modne.**

Namalowałem dwa portrety Józefa Kurasia, pseudonim „Ogień”, czyli żołnierza wyklętego oskarżanego o morderstwa na Żydach, a także Słowakach ze Spiszu. Ogień był góralem, a góralszczyzna to kondensacja polskości, której nie znoszę – pewnie kiedyś dostanę w mordę za to stwierdzenie. Przez kilka lat jeździłem do pewnej wioski pod Tatrami na snowboard, ale kiedy się dowiedziałem, że oddano tam rekordową liczbę głosów na Andrzeja Dudę, postanowiłem, że nigdy więcej. Wracając do Ognia – w jego historii jest motyw prywatnej zemsty, może nawet nihilizmu. Niemcy wymordowali mu rodzinę i spalili dom, stąd jego pseudonim. To czyni tę postać ciekawą, bo niejednoznaczną. Mam wrażenie, że z żołnierzami wyklętymi dzieje się to samo co ze Sprawiedliwymi, to znaczy niezwykle złożona historia zastępowana jest czarno-białą, apologetyczną. Przeraża mnie bezkrytyczna fascynacja wyklętymi ze strony młodzieży. Kiedy miałem kilkanaście lat, największym obciachem było zostać narodowcem, skinheadem, naziolem. Teraz jest wręcz przeciwnie, dzieciaki noszą koszulki z wizerunkiem Ognia i nie mają żadnych wątpliwości. Zapominają, że po wojnie partyzanci, którzy walczyli z Niemcami, w znakomitej większości wrócili do cywila. Tak było w Tarnowie; w 1945 roku partyzanci stawili się do pracy w Azotach. Jestem w stanie zrozumieć, że ktoś szedł do lasu, ale pytanie za jaką cenę. Za cenę morderstw, rozbojów i kradzieży? Bardzo łatwo powiedzieć, że ci, którzy poszli do lasu, to bohaterowie, a ci, którzy tego nie zrobili, podjęli pracę i starali się normalnie żyć – są podejrzani. Tymczasem wcale tak nie jest! Wiele osób z elit tej mitologizowanej Drugiej Rzeczypospolitej przystąpiło do budowy PRL. Ktoś przecież budował ten kraj, on nie powstał sam. Z czystym sumieniem mogę powiedzieć: precz z kultem wyklętych!

**Nie przekonuje cię argument, że część ludności traktowała Armię Czerwoną jako kolejnego okupanta?**

Bardziej przekonuje mnie opowieść o powojniu jako o czasie olbrzymiego chaosu, anarchii – na każdym poziomie, na różnych płaszczyznach, także emocjonalnej, tożsamościowej i tak dalej. To był

moment wielkiego pogubienia. Było też widmo III wojny światowej – czy raczej nadzieja, że ktoś zbombarduje ZSRR i przyjdzie wyzwolenie. Leopold Tyrmand czekał przez wiele lat, aż Amerykanie zrzucą bomby atomowe, pisał o tym jeszcze w *Dzienniku 1954*! Walka antykomunistycznego podziemia była jednak nie tylko beznadziejna, ale też rewolucyjna, miała zmieść istniejący porządek. Tymczasem, jestem o tym głęboko przekonany, rewolucje można robić w sztuce, bo wtedy są bezkrwawe; w prawdziwym życiu natomiast wybieram model ewolucyjny czy też pozytywistyczny, by odwołać się do czasu zaborów. PRL to była pewna ewolucja, a często i prawdziwy pozytywizm.

**Czyli nie namalujesz muralu dla powstającego Muzeum Żołnierzy Wyklętych, tak jak namalowałeś mural dla Muzeum Powstania Warszawskiego?**

Nigdy!

**A dlaczego zgodziłeś się na mural w Muzeum Powstania Warszawskiego?**

Teraz to nie byłaby już tak oczywista decyzja. Ale wtedy, w 2007 roku, jeszcze była, co pokazuje, jak wiele się od tamtego czasu zmieniło. Nie widziałem w tym nic złego, przede mną mural namalował Edward Dwurnik, podobało mi się to, co robił zespół Lao Che, ze strony muzeum kontaktowali się ze mną bardzo sensowni ludzie. To nie był żaden dylemat – robić czy nie. Zacząłem mieć wątpliwości po tym, jak poszedłem na koncert Lao Che i ku swojemu zdumieniu zobaczyłem narodową manifestację, podchmielony tłum studentów ryczący: „Ruszaj na Germańca, jak do tańca!”. Wyszedłem przed końcem.

**W Muzeum Powstania Warszawskiego namalowałeś bratki. Dlaczego?**

Przede wszystkim dlatego, że przypominają czaszki, zjawy. Podobało mi się napięcie pomiędzy kwiatem a śmiercią. U mojej babci stały na parapecie skrzynki z kwiatami i były to albo begonie, albo bratki. Jest taki wiersz Bolesława Leśmiana *Odjazd*: „Gdym odjeżdżał na zawsze znajomym gościńcem, / Patrzyły na mnie bratków wielkie, złote oczy”. Bratki to również symbol homoseksualizmu i wolnomyślicielstwa – to także chciałem przemycić. Chodziło więc o pewne tabu związane z powstaniem, ale jak widzisz, motyw bratka jest wieloznaczny.

**Karol Radziszewski chciał to powiedzieć bardziej wprost i zaproponował mural przedstawiający żołnierzy rozebranych od pasa w górę. Muzeum się na to nie zgodziło.**

Właśnie dlatego powiedziałem, że dzisiaj głębiej przemyślałbym tamtą decyzję. Muzeum Powstania Warszawskiego jest obecnie o wiele bardziej upolitycznione niż przed dekadą, przy czym upolitycznieniem powstania najbardziej skrzywdzono samych powstańców.

**Kiedyś powiedziałeś, że wychowywałeś się w latach powojennych, chociaż urodziłeś się w 1972 roku. Co miałeś na myśli? Na czym polega ten długi cień wojny?**

Moim zdaniem wraz z II wojną światową rozpoczęła się historia, która miała się skończyć dopiero w 1989 roku. Czułem ją przez całe dzieciństwo, na pewno w dużym stopniu dlatego że wychowywałem się z babcią, która była łącznikiem z tamtymi czasami. Ta bliskość wojny manifestowała się także w podwórkowych zabawach, filmach, lekturach – jak *Czterej pancerni i pies*, *Honorowy łobuz* Mariana Brandysa czy książki z Biblioteki Żółtego Tygrysa, czyli popularne tygrysy. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że było w tym mnóstwo indoktrynacji, że tak naprawdę chodziło o Ludowe Wojsko Polskie, ale wtedy to nie miało znaczenia. Wojna zawsze była najważniejszym wydarzeniem. Później stała się bagażem, problemem do rozwiązania. Ale to nastąpiło dopiero po Grossie.

**Mówi się o tobie „polski malarz" – nie tyle ze względu na pochodzenie, ile na tematy, które podejmujesz.**

Trudno, pogodziłem się z tym.

**A czy mógłbyś się określić mianem patrioty?**

Zależy, jak rozumieć patriotyzm. Przynależność narodowa jest mi obca. Lubię określenie „kraina", czuję przywiązanie do krajobrazu, smaków, zapachów, ziemi, języka. Jestem polskim krajowcem. Mam duży szacunek do tej ziemi – jakkolwiek patetycznie by to zabrzmiało, ziemi zbroczonej krwią. Do narodu już mniejszy. Podobnie pisał o tym Czesław Miłosz w *Rodzinnej Europie*. Kiedy opisywał krajobraz okolic Wilna, podkreślał, że na dłuższą metę w innym trudno mu się funkcjonuje. Musi być trochę pagórkowato – nie górzyście, ale i nie płasko. Mam podobnie, przywiązuję się do krajobrazu, widoków. Musi być tak, jak lubię, inaczej coś szwankuje.

**A co z przynależnością religijną?**

Brak. Człowiek jest zwierzęciem. Ewolucja mocno przemawia do mojej wyobraźni – co by było, gdybyśmy mogli spojrzeć na siebie sprzed blisko trzydziestu milionów lat, jak wspinamy się po drzewach? Być może małpa patrzy na nas tak samo jak my na małpy. Powtórzę: ewolucja, nie rewolucja. Jest taki wiersz Jana Brzechwy *Ręce i nogi*, w którym autor wylicza, ile nóg mają poszczególne zwierzęta. Kończy się tak:

Mam dwie nogi i dwie ręce,
Wcale nie chciałbym mieć więcej,
Bo określa właśnie to,
Co jest co, i kto jest kto.

Stąd wiadomo, żem nie krowa,
Żem nie kret, nie sowa płowa,
Żem nie wąż, nie kot, nie bóbr,
Nie stonoga i nie żubr.

Stąd się właśnie pewność bierze,
Że nie jestem ptak ni zwierzę,
Tylko człowiek, starszy pan,
Który zwie się – Brzechwa Jan.

Kiedy czytam to Ricie, córce, przerabiam koniec tak, żeby zatrzeć tę różnicę. Na przykład: „Stąd się właśnie pewność bierze, / Że nie jestem ptak, lecz inne zwierzę, / Czyli człowiek, starszy pan, / Który zwie się – Wilhelm Sasnal”. Jak Ritka była młodsza i nie umiała jeszcze czytać, wierzyła, że ten wiersz jest naprawdę o mnie. Ale pytałeś o religię. Uważam, że Kościół katolicki jest instytucją, która w największym stopniu odpowiada za to, że ten kraj wygląda tak, jak wygląda: że jest zaściankowy, wsteczny, a jego rozwój zbyt powolny. A Kościół ręka w rękę z PiS-em to jest wręcz powrót do przeszłości. Nie znoszę tego, że Kościół ciągle podsyca zabobony i uprzedzenia, ale przede wszystkim nie trawię jego pazerności, która jest zwyczajną pazernością władzy. To najbardziej wroga mi instytucja, niestety ciągle z olbrzymimi wpływami. Kiedy czasem biegnę w niedzielę obok kościoła i słyszę dobiegającą z wnętrza mszę, to myślę sobie, że nic nie zmieniło się od setek lat, że to ciągle jest

przednowoczesny środek masowego przekazu. Zgadzam się z powiedzeniem, że w Polsce przyjął się katolicyzm, ale nie przyjęło się chrześcijaństwo. Polski Kościół jest niezwykle wsobny, nieufny, nieempatyczny. Równocześnie wiem, że wiara to wielki przywilej; świadomość istnienia jakiejś wyższej instancji musi bardzo pomagać.

**To z powodu takiego stosunku do katolicyzmu namalowałeś odwrócone kościoły?**

Zwykle odwraca się krzyże, ja odwróciłem całe kościoły. Podkreśla to spływająca farba – by nie pojawiły się wątpliwości, że może ktoś źle powiesił obraz. Chciałem zwrócić uwagę na instytucjonalny wymiar katolicyzmu, ale ważny był także architektoniczny aspekt tych budowli – to bryły z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych. Wtedy kościoły często były jedynymi enklawami, w których możliwa była kreatywność – poza tym tylko bloki i szeregowce. Formy niektórych kościołów z tego okresu są niesamowite!

**Żadnych dobrych księży?**

No tak, Adam Boniecki trochę zaburza mój wizerunek Kościoła. Bo z Kościołem jest właśnie ten problem, że w gruncie rzeczy, mimo bardzo czytelnej hierarchii, jest to instytucja bez twarzy. Krótko mówiąc, katolicy to często dobrzy ludzie, żeby nie było wątpliwości. W tym tkwi siła Kościoła, to dzięki temu ta instytucja jeszcze nie upadła, chociaż ludzie widzą przecież, jak zachowują się księża, widzą ich pychę, hipokryzję, bogactwo. Niedawno dałem drobną kwotę pewnej kobiecie, która szperała w śmietniku. Miała plecak ze Światowych Dni Młodzieży. Ucieszyła się, podziękowała i powiedziała: „Bóg zapłać”. Odpowiedziałem, że jestem ateistą, a ona na to: „I tak będę się za pana modlić”. I to jest właśnie to. Instytucja jest podła, ale kiedy pojawia się żywy człowiek, trudno mi o nim źle myśleć.

**Malowałeś księży, Jana Pawła II, kardynała Stefana Wyszyńskiego. Dlaczego?**

Tak, namalowałem portrety młodych księży, właściwie chłopców. Ich twarze przypominają maski. Chodziło mi o pokazanie podwójnej gry księży homoseksualistów, niezwykle okrutnej. Podwójnej, bo trudno jest dokonać

coming outu, będąc cywilem, a co dopiero księdzem, który musi jeszcze potępiać homoseksualizm jako grzech. Te prace wzięły się ze współczucia.

**A kolaże i obrazy z Wyszyńskim?**

Wyszyński zawiódł, kiedy był najbardziej potrzebny, czyli po pogromie kieleckim w 1946 roku. Wtedy zwrócili się do niego przedstawiciele środowisk żydowskich i poprosili o wstawiennictwo, żeby nazwał zło złem, jasno i bez niedomówień. Biskup odmówił, argumentując, że jeżeli chodzi o mord rytualny, to sprawa nie jest jasna. Wyobrażasz to sobie? A to właśnie plotka o mordzie rytualnym stała się zapalnikiem pogromu w Kielcach. Podkreślam, plotka. To straszne o tyle, że w 1946 roku w Polsce została już tylko garstka Żydów. I na jej części dokonano egzekucji.

**Zawiedli też polscy politycy w kwestii uchodźców. Zrobiliście o tym z Anką film *Słońce, to słońce mnie oślepiło*. To chyba wasz najbardziej jednoznaczny obraz: opowiadacie w nim historię Rafała Mularza, czterdziestolatka z klasy średniej, który podczas joggingu spotyka na plaży uchodźcę i go zabija.**

Tak, przy czym mam nadzieję, że ta jednoznaczność nie jest stuprocentowa. Film jest inspirowany *Obcym* Alberta Camusa i słońce, otępiający upał, jest w nim bardzo ważnym motywem. Główny bohater zabija, ale właściwie z jakiego powodu? Słońce przenosi go w inny wymiar, poza codzienne wybory moralne. Chcieliśmy pokazać, że jego decyzja była w pewnym stopniu irracjonalna.

**To rozcieńcza jego winę?**

Nie, chociaż mam nadzieję, że przynajmniej trochę komplikuje sytuację, w jakiej się znalazł. Ten film nie wziął się z kryzysu migracyjnego, z debaty o uchodźcach, tylko właśnie ze słońca. Nie tylko z Camusa, ale też z książki *Trawa śpiewa* Doris Lessing, w której jest opisana historia wpadania w szaleństwo w kontekście upału, skwaru. Rzecz dzieje się w Rodezji w południowej Afryce, bohaterką jest kobieta pomieszkująca z mężem w prowizorycznym domu z blaszanym dachem. Cały czas obiecują sobie, że wkrótce zrobią porządny dach, co się jednak nie udaje. Z czasem bohaterka odchodzi od zmysłów, odrywa się od rzeczywistości,

jej umysł się po prostu gotuje. W końcu zabija ją służący. Robi to po to, żeby oszczędzić jej infamii, którą w Rodezji nakładano między innymi na szaleńców.

**Bohater waszego filmu usprawiedliwia się przed sądem właśnie w ten sposób – mówi, że słońce go oślepiło, że nie był sobą.**

Co oczywiście nie jest żadnym usprawiedliwieniem.

**Rzeczywistość dogoniła poetycki projekt?**

Niestety go przegoniła. Motyw uchodźców pojawił się już w trakcie pracy nad scenariuszem i wtedy się okazało, że nasz pierwotny wybór nie jest wcale abstrakcyjny, przeciwnie.

**Nastroje antyimigranckie mają coś wspólnego z antysemityzmem?**

Wszystko. Tak jednoznaczny stosunek Polaków do imigrantów, jednak dość szczególny na tle Europy, bierze się z nieprzepracowania winy z czasu wojny i powojnia – najpierw związanej z Zagładą, potem z powojennym szabrem. Jeżeli pomyślisz, ilu Polaków wyjeżdżało stąd nie z powodu wojny, ale za chlebem, to ta postawa jest kompletnie niezrozumiała. Każdy ma prawo do prowadzenia życia tam, gdzie chce. Ale myślę, że to dotyczy nie tylko Polski. Mam wrażenie, że cały świat znajduje się w szczególnym momencie – nie tylko politycznym, ale też estetycznym. Zmienia się zarówno treść, jak i forma. Jest taki billboard grupy Twożywo z facetem leżącym na trawie i podpisem: „Kiedy wreszcie będzie wojna”. To praca z 2001 roku, powstała tuż przed 11 września, ale dziś jest chyba jeszcze bardziej aktualna niż wtedy. Wydaje mi się, że wszyscy czekamy na jakieś tąpnięcie. Świat staje się coraz mniej zniuansowany, a coraz bardziej spolaryzowany, w związku z czym wymaga jasnych deklaracji. Musimy sobie przypomnieć, co to znaczy wojna i w jakim miejscu jesteśmy w naszej pokojowej Europie. Bo wierzę, że Europa ciągle może być pokojowa. Moim zdaniem Unia Europejska to najbardziej szlachetny twór polityczny na ziemi, tymczasem może się okazać, że on właśnie się wali, kiedy najbardziej go potrzebujemy. Nieufność do Europy jest ogromna, ale i sami Europejczycy również stają się nieufni. Wydarzeniem, które zrobiło na mnie ogromne wrażenie, był Brexit. To jest bilet w jedną stronę, Wielka Brytania już nie wróci do Unii Europejskiej. Strzeliła sobie w stopę, ale my

dostaliśmy rykoszetem. A pośrodku tego wszystkiego jest Londyn. To miasto nigdy nie należało do moich ulubionych, choć to stąd pochodzi kultura muzyczna, która mnie uformowała. Aż tu nagle reszta kraju powiedziała temu Londynowi *fuck off*, wy też musicie spierdalać, mimo że głosowaliście przeciw Brexitowi. Dopiero wtedy poczułem szczególną miętę do tego miasta, szkoda, że w takich okolicznościach. Jest też estetyczny wymiar tego wszystkiego – myślę, że Donald Trump jest emanacją wulgarności współczesnego świata. To symbol ignorancji, a także desperacji. Oglądałem film dokumentalny o miejscu, w którym Trump miał największe poparcie. To prowincja, w której pozamykano wszystkie kopalnie. Jego wyborcy to ludzie beznadziei – biali mężczyźni, których aspiracje się nie spełniły.

**Gdzie w tym wszystkim jest lewica? Czemu elektorat z zamkniętych kopalń nie jest przy niej? Nie tylko w Stanach Zjednoczonych, także w Polsce.**

No właśnie – czemu? Przez długi czas unikałem odpowiedzi na tego typu pytania. Na pytania dotyczące ekonomii. Jako dziecko „Gazety Wyborczej", a więc także Witolda Gadomskiego, jej głównego publicysty ekonomicznego, bardzo długo wierzyłem, że jest tylko jedna droga – neoliberalna. Zresztą nadal uważam, że Leszek Balcerowicz chciał dobrze – przestrzelił, bo był zbyt radykalny, ale chyba nikt nie może odmówić mu dobrych intencji. Nie otrzeźwił mnie nawet głośny wywiad z Marcinem Królem *Byliśmy głupi*. Nie wiem dlaczego, ale stało się to dopiero po rozmowie z Michałem Bonim. Miała podobny tytuł – *Byliśmy głusi*. To był dla mnie szok, że on, taki technokrata, namawiał Donalda Tuska, żeby zwolnić, wyhamować z tym kapitalizmem. Wtedy dopiero dotarło do mnie w pełni, że tutaj nie można mieć już wątpliwości – kapitalizm przestał działać, przynajmniej w swojej dotychczasowej formie. Redystrybucja środków musi być inna, bardziej sprawiedliwa, w przeciwnym razie populizm zwycięży. Jak to zrobić? Nie pytaj mnie o szczegóły, nie jestem ekonomistą. Nie wiem jak, ale wiem, że nierówności muszą się zmniejszyć. Narracje katolicko-narodowe realizują potrzebę współodczuwania krzywdy, niesprawiedliwości, często o podłożu ekonomicznym. Kiedyś często

słuchałem Radia Maryja – dla jaj, jako stacji satyrycznej. Pewnego razu zadzwonił facet, który opowiadał, że jego żona pojechała na pielgrzymkę Radia Maryja, ale on sam nie mógł jechać, bo nie miał pieniędzy, był schorowany, całe życie przepracował w stoczni – więc chociaż ona pojechała. Pomyślałem wtedy: „Kurwa, i z czego się śmiejesz, idioto?”. Często pytam sam siebie, co bym zrobił, gdybym ledwo wiązał koniec z końcem, jak bym się zachowywał, co myślał. Staram się być empatyczny. Kiedy widzę czy słyszę człowieka, współczuję mu, ale kiedy widzę masę – nienawidzę jej, zdarza mi się, że mówię o niej „motłoch”. Niestety rów, który został wykopany pomiędzy mną a drugą stroną społeczeństwa, jest już za głęboki. W sumie to już nawet nie mam ochoty ani siły go zakopywać. Po prostu nie mam siły dyskutować. To moja wielka porażka. I sukces partii nacjonalistycznych, bo dyskursy, o których rozmawiamy, to wyłącznie funkcja polityki. Wyłącznie.

# Jaka piękna niewiadoma. Z garażu w świat

**W 1999 roku kończysz akademię. Masz za sobą wystawę w Zderzaku, w mediach coraz więcej mówi się o popbanalizmie, ciągle trwa fenomen Grupy Ładnie. Twoja kariera nabiera tempa.**

Wszystko się zgadza, tyle że wtedy słowo „kariera” nie funkcjonowało, było w akademii zupełnie nieobecne. Niczego nie planowałem. To się po prostu działo, niezależnie ode mnie. Jedynym motorem była pasja.

**Co robiłeś po akademii? Utrzymywałeś się ze sprzedaży obrazów?**

Gdzie tam! Jeszcze na studiach pracowaliśmy z Anką w agencji reklamowej. To nie była ciężka ani angażująca praca. Mieszkaliśmy w Krakowie przy ulicy Worcella, tuż obok dworca, wynajmowaliśmy tam bardzo ładne, duże mieszkanie. Anka nie była jeszcze w ciąży. Mieliśmy psa. Dużo malowałem. Jednym słowem, raj. Jednak okres naszej małej stabilizacji skończył się, zanim na dobre się rozkręcił. Wszystko zaczęło się od świetnej wiadomości: przyznano mi stypendium Germinations, dość ważne. Wiązał się z nim wyjazd do Bretanii na miesiąc. W agencji reklamowej nie chcieli się zgodzić, żebym miał tak długą przerwę, postawiliśmy więc wszystko na jedną na kartę i zrezygnowaliśmy z pracy. To nie był żaden heroizm, chcieliśmy po prostu podróżować, nie martwiliśmy się o przyszłość. Pamiętam, że wtedy po raz pierwszy skorzystałem z internetu – szukałem miejsca, do którego miałem jechać, kolega z pracy mi w tym pomagał: „Musisz to wpisać tu i tu, wtedy informacja wyskoczy tu i tu”. To było coś! Już szykowaliśmy się do wyjazdu, kiedy odebrałem telefon. Okazało się, że na stypendium jednak nie ma pieniędzy, zawaliło polskie ministerstwo. I w tym momencie wszystko się posypało – nie mieliśmy forsy, pracy, a do tego wszystkiego Anka zaszła w ciążę. Wróciliśmy do Tarnowa. Na tarczy. Byliśmy na

garnuszku u rodziców. I wtedy zdarzył się cud, to znaczy wygrałem konkurs Bielska Jesień, na który kilka miesięcy wcześniej wysłałem swoje prace, między innymi trzy obrazy związane z wczasami, przemalowane z folderów Neckermanna, pamiętam, że były na nich jeszcze ceny w markach. To było dla nas ogromnie ważne, bo zwycięstwo wiązało się z dużym zastrzykiem finansowym – dostałem piętnaście tysięcy złotych, czyli równowartość rocznej pensji.

Pracownia w garażu rodziców Anki, Tarnów

Pracownia w garażu rodziców Anki, Tarnów

**Mogłeś spokojnie malować.**

Tak, ale wkrótce znowu wszystko się skomplikowało. Wracaliśmy jakimś starym autobusem z rozdania nagród w Bielsku-Białej, leżał już śnieg, było zimno, na drodze duże wyboje. Strasznie nas wytrzepało. Po powrocie Anka źle się poczuła, pojechaliśmy do lekarza i okazało się, że ciąża jest zagrożona. Została w szpitalu aż do porodu, byłem u niej ponad sto pięćdziesiąt razy, kiedyś policzyłem. Pamiętam, że jeździłem do niej dziewiątką, do końca trasy, na pętlę. Codziennie, czasem nawet po dwa razy. Wtedy też przygotowywałem wystawę w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej. Jej kuratorem był Marek Goździewski, który dał mi pierwszą i najważniejszą w życiu lekcję wieszania wystaw. Był niezwykle precyzyjny, wszystko sprawdzał po kilka razy, nieustannie przewieszał – nigdy nie poczułem satysfakcji, że to już, że wszystko gotowe. W jego metodzie nie było żadnej doktryny, i bardzo dobrze, bo wystawa miała odbyć się w trudnej, nietypowej przestrzeni: sala była długa i wąska, z oknami po jednej stronie. Nauczyłem się wtedy elastyczności, słuchania,

zrozumiałem, że wieszanie wystawy to wspólne działanie kuratora i artysty, że nie warto się przy niczym upierać. Marek trochę mnie utemperował, wiadomo, byłem młody, wydawało mi się, że od poniedziałku do niedzieli jestem tylko ja, ja, ja. Po doświadczeniach z Markiem żadna przestrzeń wystawowa świata mi niestraszna. To był listopad. W styczniu razem z Rafałem Bujnowskim i Marcinem Maciejowskim otworzyliśmy wystawę *Namaluj mnie* w BWA w Zielonej Górze. Wtedy po raz pierwszy dotarło do mnie, że nasze prace działają, mają siłę, że są trochę jak muzyka, jak dobre kawałki. Akurat to było w tym wszystkim optymistyczne. Kiedy jechaliśmy z Rafałem do Zielonej Góry, upiliśmy się w pociągu i przegapiliśmy właściwą stację. Wysiedliśmy przy niemieckiej granicy. To była moja ostatnia wystawa przed porodem Kacpra. Po powrocie z Zielonej Góry całkowicie wyłączyłem się z życia towarzyskiego, jak się miało okazać – na kilka lat. Pamiętasz, jak mówiłem, że po Zachęcie odreagowywałem kilka lat postu? Post zaczął się właśnie wtedy. Kiedy Anka leżała w szpitalu, urządzałem mieszkanie po babci, która zmarła parę lat wcześniej. Zresztą moja babcia też nazywała się Anka. To było jak powrót do domu. I sprawiło mi ogromną przyjemność: czyszczenie mebli, malowanie, ustawianie wszystkiego… To były początki Ikei, więc ja też robiłem zakupy w Ikei. Byłem tym wszystkim bardzo podekscytowany. Namalowałem nawet plan tego mieszkania. W końcu urodził się Kacper. To było jedno z moich najcięższych przeżyć, bo poród został przeprowadzony nieprawidłowo. Anka powinna mieć cesarkę, ale na nasze nieszczęście to był szpital ze świętym w nazwie, a takie prowadzą statystyki porodów naturalnych – im więcej, tym lepiej. Pediatra powiedział nam, że Kacper w wyniku niedotlenienia urodził się z nieruchomą ręką; to brzmiało jak porażenie mózgowe. Na szczęście okazało się, że wszystko jest w porządku, po prostu ten lekarz chciał się zabezpieczyć na wypadek jakichkolwiek powikłań i trochę przerysował diagnozę. Poczułem niezwykłą ulgę. Po porodzie kupiłem kamerę wideo, cały czas kręciłem Kacpra, myślałem nawet nad zrobieniem całego filmu, z czego ostatecznie nic nie wyszło. I wtedy wszystko zaczęło się znów układać.

Z synem Kacprem, Tarnów-Mościce 2000

Anka, Tarnów-Mościce 2003

**Udawało ci się wtedy malować?**

Tak, dzięki Ance, która zajmowała się Kacprem. Rano jedliśmy razem śniadanie, potem wychodziłem do pracowni i wracałem nieraz o dziewiętnastej. Malowałem w garażu rodziców Anki. Dopiero teraz widzę, jak bardzo było to bezwzględne w stosunku do Anki. Przez pierwsze półtora roku właściwie nie wychodziła z domu. Tak wyglądało moje zaangażowanie, a raczej niezaangażowanie w wychowywanie Kacpra. Nie wiem, dlaczego tak się zachowywałem, pewnie wynikało to z mojego wychowania – kobieta zajmuje się domem, mężczyzna idzie polować. Więc polowałem w tym garażu. Anka była wtedy niezwykle dzielna. Dla mnie to był bardzo szczęśliwy czas, dla niej pewnie mniej. W ojcostwo przy małym dziecku wszedłem dopiero po narodzinach Rity.

**Czy twoje pierwsze wystawy były komentowane w mediach? To był czas popularności zjawiska, które krytyka określiła mianem popbanalizmu, a ty grałeś w tym przedstawieniu jedną z głównych ról.**

To pojęcie wymyślił Paweł Dunin-Wąsowicz. Popbanalizm wiązał się również z literaturą, w tym czasie debiutowała na przykład Dorota Masłowska. Byłem już wtedy właściwie poza Grupą Ładnie i popbanalizmem, ale wziąłem jeszcze udział w wystawie *POPelita* w krakowskim Bunkrze Sztuki, która miała podsumowywać to zjawisko. Pokazałem wówczas obrazy, ale wydałem też komiks *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001*. I niespodziewanie to właśnie ten komiks stał się wielkim wydarzeniem, zyskał znacznie większą popularność niż obrazy.

**Zatrzymajmy się więc przy *Życiu codziennym w Polsce*. To bodaj pierwsza polska powieść graficzna, czyli komiks dla dorosłych, traktujący o tak zwanych poważnych sprawach, chociaż niekoniecznie poważnie. W latach dziewięćdziesiątych rynek zalały amerykańskie komiksy o superbohaterach, ciągle żywa była tradycja komiksu PRL-owskiego. Twój komiks wprowadził zupełnie nową jakość.**

Przeszedłem podobną drogę: kiedy byłem dzieckiem, niecierpliwie czekałem na nowy numer „Świata Młodych”, żeby przeczytać kolejny odcinek *Tytusa, Romka i A’Tomka* na ostatniej stronie. Moda na superbohaterów mnie ominęła, byłem wtedy na studiach. Wróciłem do komiksów właśnie za sprawą powieści graficznych: *Mausa* Arta Spiegelmana, *Black Hole* Charlesa Burnsa, *Ice Haven* Daniela Clowesa, *Palestyny* Joego Sacca, prac Guya Delisle’a, Marjane Satrapi i innych. Jednak *Życie codzienne w Polsce* nie wzięło się z powieści graficznych, to jeszcze nie był ten czas. Prędzej z komiksów Marcina Maciejowskiego – prostych, lapidarnych, też o życiu codziennym. Tutaj bardzo ważne okazało się doświadczenie „Pisma we Wtorek”. Nie lubię wychuchanych komiksów, w których autor godzinami dłubie jeden rysunek. *Życie codzienne w Polsce* to komiks bardzo niestarannie narysowany, robiłem go na bieżąco, jak dziennik, a przede wszystkim traktowałem go jako niezobowiązujący dodatek do malarstwa. Tymczasem okazał się on ważny dla bardzo wielu osób. To właśnie przez *Życie codzienne w Polsce* okrzyknięto mnie „głosem pokolenia”, ale to był czysty przypadek – czułem, jakbym chodził

w cudzych butach. Mogę powiedzieć, że ten komiks wziął się z nieodpowiedzialności. Przecież gdybym był odpowiedzialnym człowiekiem, to znaczy takim, który nie mierzy sił na zamiary, nie zrobiłbym tego, bo nie potrafiłem rysować „prawdziwych” komiksów. A ja najpierw zrobiłem, a potem zacząłem się zastanawiać. Na początku to miało być bardzo prywatne, zamierzałem odbijać te historyjki w odcinkach i dawać rodzinie, może jeszcze znajomym. W końcu tych odcinków uzbierało się tyle, że powstał cały komiks. Jeżeli w *Życiu codziennym w Polsce* było dla mnie coś naprawdę ważnego, to nie pokoleniowość, lecz uniwersalność, czyli zupełna odwrotność tego, za co polubili go inni. Ale co zrobić. Po prostu komiks trafił w odpowiedni czas.

**Później zarzuciłeś to medium, po kilkunastu latach zrobiłeś jeszcze kameralną *Lawę*. Dlaczego przestałeś tworzyć komiksy?**

Komiks zawsze był dla mnie czymś marginalnym. Mogę wręcz zadeklarować, że komiks to skutek uboczny rysowania, bo najważniejsze w nim jest dla mnie właśnie samo rysowanie. To dzięki komiksowi mogę skanalizować swoją pasję rysunkową. Jeżeli ktoś zapytałby mnie, co lubię robić najbardziej na świecie, odpowiedziałbym, że pić kawę, słuchać muzyki i rysować. Nie rysować komiksy, tylko po prostu rysować, szkicować.

**Nie malować?**

Też, oczywiście, ale rysowanie to inny rodzaj czynności, bardziej pierwotny, doraźny. Malowanie wiąże się z przygotowaniami, pewnym profesjonalizmem. A rysowanie w zeszycie to forma relaksu, odpoczynku. Kiedy dokądś jadę, zawsze mam ze sobą zeszyt. Tak właśnie powstało *Życie codzienne w Polsce*.

**Na wystawach jednak nie pokazujesz rysunków.**

Nie. Rysunki są rodzajem osobistego pamiętnika, często z poetyckim komentarzem. Zbieram zeszyty z rysunkami od mniej więcej 1996 roku; gdyby ułożyć je w stos, sięgałby mi głowy. Chciałbym wydać ich wybór w jednym tomie. Rysunki nie powinny być pokazywane w ramce, za szybą; chciałbym zachować doświadczenie przeglądania zeszytu, pewną atmosferę

z tym związaną. Trochę jak Nan Goldin, która wyświetla swoje slajdy z muzyką.

**Jak opisałbyś czas, o którym teraz rozmawiamy? Jakie emocje towarzyszą tym wspomnieniom?**

Wspominam ten okres bardzo ciepło, jako czas pięknej niewiadomej. Czułem, że wszystko jest przede mną, ale nie wiązało się to z żadnymi konkretnymi oczekiwaniami. Jakbym stał na brzegu morza, a przede mną był ocean, który może mnie dokądś ponieść – daleko, daleko. Jednocześnie w moim otoczeniu było mnóstwo ludzi, którzy chcieli się spotkać, pogadać, upić. Nieustanne imprezy, podróże, degrengolada, bardzo rockandrollowe życie, jazda bez trzymanki. Wtedy wszystko było zaskoczeniem, wszystko było wolne, niezdefiniowane. Czyli odwrotnie niż dzisiaj. Teraz jeżeli jest zabawa, to ucieczkowa – żeby na chwilę się oderwać od tego, co jest i co może nadejść w przyszłości. Wtedy było zupełnie inaczej – zabawa była czysta, żywiołowa, dla samej zabawy. Ale cóż, dzisiaj nie ma już ani tamtego rock and rolla, ani tamtej witalności. Nie ma też beztroski ani wesołkowatości. Spoważnieliśmy. Niestety. Wszystko przez to pieprzone pojęcie „sukcesu”, teraz cały czas trzeba być czujnym i zabiegać.

**O co?**

No właśnie, o co.

**Czy ówczesna popularność młodej sztuki współczesnej ci pomogła?**

Pomogła, bardzo ważne było, że moje prace wchodziły w szerszy odbiór. Początek lat dwutysięcznych to bardzo istotny moment dla polskiej sztuki współczesnej. To wtedy znacząco wzrosła jej popularność, sztuka była coraz wyraźniej obecna w popkulturze, w takich miejscach jak „Machina”, którą kierowała wówczas Bogna Świątkowska. Tam można było na przykład przeczytać artykuł Andrzeja Przywary o Matthew Barneyu, co było niezwykłe – inne tytuły prasowe nie publikowały takich tekstów. Był jeszcze „Przekrój”, w którym o sztuce pisał Marcel Andino Velez, obecnie wicedyrektor warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Trochę pisała o nas Dorota Jarecka w „Gazecie Wyborczej”, generalnie nasza popularność sukcesywnie rosła. Pojawiło się pojęcie „sztuki pokoleniowej”, grzał to przede wszystkim „Raster”, od 2001 roku

funkcjonujący już nie tylko jako pismo, ale także prywatna galeria. Z dzisiejszej perspektywy widać, że to był najlepszy czas dla sztuki współczesnej po 1989 roku. Jednak, jak mówiłem wcześniej, mnie nie interesowała etykieta „artysty pokoleniowego” ani „popbanalisty”. Wtedy malowałem już zupełnie inaczej, wiedziałem, że to, co robię, jest osobne, nie chciałem być elementem zjawiska grupowego. Zawsze uważałem, że to, co powstaje w pracowni, jest tylko moje. Kojarzenie mnie z Grupą Ładnie traktowałem jako stygmat, a nie reklamę, mierziło mnie to. Przestałem nawet odpowiadać na pytania związane z popbanalizmem. Wierzyłem, że tu nie chodzi o 15 minut, dla mnie to zawsze było 15 stuleci. Nigdy mnie nie interesowała doraźność malarstwa.

Z córką Ritą, Kraków 2012

**W jaki sposób uciekłeś od popbanalizmu?**

Na szczęście w tym samym czasie moimi pracami coraz bardziej interesowała się Fundacja Galerii Foksal, która w 2001 roku już na dobre oddzieliła się od Galerii Foksal i przeprowadziła do własnego lokalu. Wiedziałem, że muszę wybrać pomiędzy Fundacją a Rastrem, w którym właśnie otworzyłem wystawę. Pamiętaj, że mówimy o bardzo niezdefiniowanym czasie, wtedy w Polsce nie było jeszcze rozwiniętej sceny galeryjnej, a najbardziej progresywnym miejscem było warszawskie Centrum Sztuki Współczesnej. To samo dotyczyło rynku. Przecież to była orka na ugorze. Nie do końca było wiadomo, czym jest rynek sztuki i czym będą Raster i Fundacja za kilka lat. Kumplowałem się z jednymi i drugimi, ale to Fundacja była mi bliższa, bo bardzo wyraźnie dystansowała się od tego całego cyrku związanego z popem, pokoleniowością i tak dalej. Dla niej od początku punktem odniesienia był Zachód, więc musiała zakładać pewien uniwersalizm prezentowanej sztuki. Wybór był dla mnie oczywisty, chociaż to Raster był wtedy bardziej *sexy*: młodzieżowy, modny, pożądany. Z nim wiązała się popularna wówczas kategoria sztuki „fajnej". Ważne było też to, że w Fundacji nie musiałem z nikim konkurować. Poza Piotrem Janasem, który malował zupełnie inaczej niż ja, nie było tam innego malarza. A w Rastrze byli Rafał, Marcin, Agata Bogacka. Wszystkich nas wrzucano do jednego wora.

**Chodziło o potrzebę bycia docenionym?**

Tak, również o to. Jak w piosence The Stone Roses: *I Wanna Be Adored*. Być może to wstydliwe uczucie, ale przecież istnieje. Karl Ove Knausgård w *Mojej walce* dużo pisze o ambicji, na przykład wiele razy wspomina o tym, że często sprawdza swoją pozycję, choćby na listach bestsellerów. Cała autobiografia Morrisseya jest o pogoni za sławą, o konkurowaniu z innymi, sprawdzaniu list przebojów, liczby sprzedanych płyt. Najpierw pomyślałem: „Ja pierdolę, o czym ten facet pisze?", ale potem się zreflektowałem, że kurczę, wszyscy tak pewnie robimy, przynajmniej na początku. Ja też kiedyś googlowałem „Sasnal", patrzyłem, ile odpowiedzi wyskakuje dla obrazków, a ile dla tekstu, w jakim kontekście się pojawiam

i tak dalej. Już przestałem. Nie wiem dlaczego. Może po prostu dlatego, że jestem starszy?

**Utrzymywałeś kontakt z Foksal po tamtej studenckiej wizycie w Warszawie?**

Tak. Po jakimś czasie dostałem od nich list, papierowy, przysłany pocztą. Pisali, że są zainteresowani moimi pracami i że może udałoby się zorganizować jakąś małą wystawę w niezobowiązującym miejscu, może w jakimś mieszkaniu… Żadnych obietnic, mamienia nie wiadomo czym. To było bardzo fair.

**Wystawa doszła do skutku?**

Nie. Niemniej jednak pod koniec moich studiów Andrzej przyjechał do Krakowa obejrzeć wystawę, w której brałem udział, nazywała się *Kontrapost*. Organizował ją Grzegorz Bednarski, profesor akademii. Wystawa odbywała się w Galerii Rostworowskiego, kompletnie anachronicznej, ale to mi wtedy nie przeszkadzało. Pokazałem na niej nowe obrazy, już zupełnie inne niż te o malowaniu, których reprodukcje zawiozłem do Warszawy. Był tam na przykład obraz przedstawiający szklany blat ustawiony na masywnej gipsowej nodze, a na tym blacie stała roślina. Dziwne, nieoczywiste kształty. Andrzejowi to się bardzo spodobało. Wkrótce nasze kontakty się zacieśniły. Bardzo istotna okazała się wizyta, do której doszło w 1999 roku, kiedy mieszkaliśmy jeszcze przy Worcella – Fundacja współorganizowała to przedsięwzięcie. Wtedy pierwszy raz byli u mnie ważni kuratorzy z zagranicy, między innymi Ulrich Loock, Gijs van Tuyl ze Stedelijk Museum i Julian Heynen z K21 w Düsseldorfie. To zadziałało, te kontakty później zaowocowały. Podobało mi się, że Fundacja ich do mnie sprowadziła. Teraz to standard, artyści wręcz oczekują tego od galerii, ale wtedy to była zupełna nowość. Pierwszą wystawę w Fundacji, *Samochody i ludzie*, zrobiłem w 2001 roku, jeszcze w siedzibie na Foksal. Pokazałem na niej film i zdjęcia stylizowane na stare fotosy filmowe, wiesz, takie z podpisami na białym pasku. Wtedy w naszym mieszkaniu wszędzie walały się zabawki Kacpra – żołnierzyki, resoraki. Wkładałem do nich petardy i filmowałem wybuchy. W zwolnionym tempie, w dużym zbliżeniu; wyglądały jak prawdziwe.

**Teraz Fundacja Galerii Foksal to bodaj najważniejsza galeria prywatna w tej części Europy, wtedy jednak to były początki. Jak wyglądała wasza współpraca w tym okresie?**

Pośrednio Fundacja miała duży wpływ na moje wybory estetyczne. Przyjeżdżali do Tarnowa, oglądali moje prace, rozmawialiśmy, ja jeździłem do Warszawy. To był bardzo intensywny czas. Brali po kilka obrazów na targi: do Bazylei, Kolonii, Berlina, Londynu. Wtedy zacząłem jeździć z nimi, uczyłem się międzynarodowego świata sztuki od środka. To rozpoznawanie pola było bardzo ciekawe: poznawanie artystów, instytucji, galerii. Prawdopodobnie wówczas interesowałem się sztuką bardziej niż teraz. Targi robiły na mnie wielkie wrażenie, to było dla mnie zupełnie nowe doświadczenie, ale nie miałem też żadnych oczekiwań, podchodziłem do tego z dużą beztroską. Kiedy po raz pierwszy pojechałem z Fundacją na targi, do Berlina, byłem oszołomiony. Wtedy jeszcze mocno imprezowaliśmy z Andrzejem i Adamem, którzy byli zdecydowanie bardziej alkoholowi niż Raster. Po targach były bankiety, imprezy w klubach – bawiliśmy się. Namalowałem dwa obrazy, które dokumentują tamten tryb życia: na jednym pijany Andrzej leży na łóżku w hotelu w Düsseldorfie, na pierwszym planie są jego buty, nie widać twarzy. Na drugim pijany Adam zjeżdża po poręczy w BWA w Bielsku-Białej – robił tam wystawę *Zawody malarskie*. No tak, wtedy imprezy często kończyły się na podłodze, co nie przeszkadzało nam równocześnie nawiązywać kolejnych kontaktów – z innymi galerzystami, z kuratorami. W klubach spotykaliśmy ludzi, z którymi wcześniej rozmawialiśmy na targach. DJ-ami byli artyści, na przykład Jim Lambie.

**W którym momencie nastąpił przełom? Kiedy poczułeś, że to wszystko naprawdę zaczęło się kręcić?**

Mogę odpowiedzieć bardzo precyzyjnie – w 2002 roku. Najpierw wziąłem udział w biennale w Gwangju w Korei Południowej, później była wystawa *Urgent Painting* w Musée d’Art Moderne w Paryżu, a potem targi w Bazylei, najważniejsze na świecie. Fundacja pokazała tylko moje obrazy, zrobiła prezentację solową – to było duże wyróżnienie. Wszystkie prace sprzedały się jeszcze przed rozpoczęciem targów, wieszaliśmy już

sprzedane obrazy. Niesamowite uczucie, wielki sukces. Tymczasem, jeżeli spojrzeć na to z boku, to była totalna prowizorka: do Szwajcarii wieźliśmy te obrazy samochodem Aśki, w bagażniku. Jechaliśmy w czwórkę, jeszcze z Adamem i Andrzejem. Żadnego profesjonalnego transportu, skrzyń, ubezpieczeń – jak dzisiaj. W tym samym czasie zaczynały działalność inne galerie założone przez ludzi z naszego pokolenia, dziś bardzo ważne: BQ z Kolonii, Kurimanzutto z Meksyku, Irit Sommer z Tel Awiwu, Jan Mot z Brukseli. Na nasze stoisko przychodziło mnóstwo ludzi, ale przyciągało ich nie moje nazwisko, bo jeszcze nie mogło, tylko samo malarstwo. Pokazywałem wtedy obrazy malowane na podstawie zdjęć UFO, za sprawą których stawiałem sobie pytania o prawdziwość zdjęcia, malowanie z natury, grę z obrazem. Czy obraz jest prawdziwy, skoro powstał na podstawie spreparowanego zdjęcia? Jednocześnie w Bazylei w kilku lokalizacjach odbywała się duża przekrojowa wystawa *Painting on the Move*, w której też brałem udział. To był czas rehabilitacji malarstwa. W latach dziewięćdziesiątych rządziły postkonceptualizm, instalacja, postminimalizm, ale w nowym stuleciu do łask powróciły pędzel i płótno. Znalazłem się w samym centrum tego zjawiska, moje prace były jednym z dowodów, że malarstwo nie tylko ciągle żyje, ale nawet ma się całkiem nieźle. Na targach rozmowy dotyczyły nie tego, czy będę współpracować z zachodnimi galeriami, ale z którymi. To był czas celebracji sukcesu, spijania śmietanki. Dzięki temu, że tam byłem, to było bardzo namacalne, realne, wyraźnie czułem smak tego wszystkiego. To zupełnie inna sytuacja, niż gdybym odebrał telefon i ktoś by mi powiedział: „Słuchaj, sprzedały się wszystkie twoje obrazy”. Okoliczności też były wspaniałe. Był czerwiec, zbliżały się wakacje. Kąpaliśmy się w Renie, który płynie przez Bazyleę. Po targach wszyscy pojechaliśmy na koncert Sonic Youth, sto kilometrów od Bazylei. Miałem ze sobą cztery kamery 8 milimetrów i każde z nas – ja, Adam, Andrzej i Aśka – filmowało jednego członka zespołu. Pominęliśmy tylko Jima O’Rourke’a, bo nie należał do pierwotnego składu. Później zrobiłem z tego pracę: wyświetliłem nagrania na kolumnie konstrukcyjnej w galerii Hauser & Wirth, jeden film z każdej strony. I tak to się właśnie zaczęło. Później wszystko działało już siłą rozpędu, jedna wystawa za

drugą, stypendia, nagrody, rankingi, kompletne wariactwo. W tym okresie wszystkie targi były udane. Bardzo dużo wtedy podróżowałem z Kacprem i Anką, po całym świecie.

Od lewej: Andrzej Przywara, Kacper Sasnal, Joanna Mytkowska, w lustrze Adam Szymczyk, Stuttgart 2002

**Co wtedy malowałeś? W Polsce ten okres twojej twórczości został w zasadzie przeoczony.**

Mnóstwo rzeczy. To wszystko, o czym już mówiliśmy: Mościce, Zagładę, bliskich… plus nowe motywy, na przykład samoloty. Uwielbiałem je od zawsze, ale podróże bardzo wzmocniły tę fascynację. Pamiętam swój pierwszy lot: to było dokładnie 13 września 2001 roku, dwa dni po zamachach na World Trade Center. Potwornie się bałem, ale nie ze względu na terrorystów, tylko stan oderwania od ziemi. Miałem zawroty głowy, jednak nie normalne, lecz, jeżeli można tak powiedzieć, pionowe, z góry na dół i z dołu na górę. Stan, na który nic nie możesz poradzić. Trochę jak po LSD. Lecieliśmy wtedy do Tirany na biennale z Moniką Sosnowską,

Cezarym Bodzianowskim, Anką Niesterowicz i Adamem Szymczykiem. Mieliśmy przesiadkę w Wiedniu. Strach był tak silny, że chciałem wrócić autobusem z Wiednia do Krakowa. Być może pomogło to, że siedziałem obok Moniki, która latała samolotami od dziecka i dodawała mi otuchy. Potem się przyzwyczaiłem, a nawet polubiłem latanie. Pewnie dlatego, że samolot to dla mnie najważniejszy symbol nowoczesności, sublimacja idei postępu. Cudowne narzędzie, dostępne niemal dla każdego.
A najważniejszym samolotem pozostaje dla mnie concorde, czyli ponaddźwiękowy francuski samolot pasażerski, wdrożony do użytku w 1976 roku. Zwieńczenie epoki oświecenia, doskonałe ucieleśnienie idei przemieszczania się. Norman Foster powiedział kiedyś, że najwspanialszym projektem człowieka jest jumbo jet. Mocno w to wierzę. Samolot wiąże się z pięknem, któremu nie mogę się oprzeć. Jeszcze jako dziecko sklejałem z ojcem model Tu-144, to była radziecka odpowiedź na concorde'a, zresztą bardzo wadliwa, jeden z nich rozbił się na oczach tłumów podczas paryskiego pokazu lotniczego w 1973 roku, to była głośna katastrofa. Loty concorde'a zawieszono pod koniec 2003 roku. Nie chodziło o wypadek, który zdarzył się kilka lat wcześniej. Concorde'y były po prostu nierentowne. Namówiłem Fundację, żeby kupiła mi bilet na jeden z ostatnich lotów. Poleciałem z Heathrow do Nowego Jorku, wziąłem na pokład kilkanaście rolek taśmy 8 milimetrów i kamerę. Filmowałem widok z okna. Zwyczajne niebo, chociaż z racji wysokości czasami było widać delikatną krzywiznę atmosfery wokół Ziemi. Concorde'y latały na wysokości dwudziestu kilometrów, dopiero tam powietrze jest na tyle rozrzedzone, by osiągnąć taką prędkość. Lot trwał trzy godziny. Nie było w nim nic specjalnego, ale świadomość, że znajdujesz się w szpili mknącej pomiędzy kontynentami, była obezwładniająca. Najważniejszy jednak był sposób, w jaki później wyeksponowałem film: taśma biegła przez projektor, a następnie, podwieszona na haczykach, swobodnie przez całą salę wystawową – ścianami, sufitem. Zanim jednak wpadała do kanału, w którym świeci się światło, przesuwała się po bardzo drobnym papierze ściernym. W ten sposób z każdą projekcją obraz stawał się coraz mniej wyraźny, aż do całkowitego zaniknięcia. Pamiętasz „banię" z Tarnowa?

Zrobiłem jej zdjęcie, a potem wyryłem na fotografii napis „CONCORDE IS DEAD”. Te prace łączą się w opowieść o schyłku modernizacyjnego projektu, o fiasku nowoczesności. O końcu utopii. Wyobraź sobie, że jeszcze niedawno można było pokonać Atlantyk w kilka godzin! Jeden z najsmutniejszych widoków, jaki znam, to stare concorde’y. Jeden stoi na Heathrow, drugi na lotnisku Charles’a de Gaulle’a – ulokowano je między pasami startowymi, jak pomniki. Jest to pewnego rodzaju hołd, bo te samoloty są właściwie gotowe do startu. Wystarczy wlać paliwo. Trzy lata po locie concorde’em zrobiłem film na złomowisku samolotów na pustyni Mojave. To niesamowite miejsce – samoloty lądują, kołują i już tam zostają. Cmentarzysko nowoczesności.

Andrzej Przywara z synem Adamem pod „banią”, Tarnów 2002

**W okresie, o którym teraz rozmawiamy, twoje prace trafiły nie tylko w ręce prywatnych kolekcjonerów, ale także do publicznych kolekcji sztuki współczesnej, w tym tych czterech najważniejszych: Tate, MoMA, Centrum Pompidou i Muzeum Guggenheima. Co to dla ciebie znaczy?**

Andrzej Przywara powiedział kiedyś, że ostatecznie jedyne, co zostaje po artyście, to prace w muzeach. Chyba to prawda, muzea są jak sejf. Wiem, że moim obrazom jest tam dobrze, że ktoś o nie dba, pilnuje ich. I że muzea raczej ich nie odsprzedadzą. Obrazy stają się częścią instytucji, są niezbywalne.

**Jak wygląda proces zakupu obrazów do muzeów tej rangi co MoMA czy Tate?**

Prywatni kolekcjonerzy podejmują decyzję względnie szybko, czasem nawet spontanicznie. Coś im się podoba, więc kupują. Proste. W przypadku instytucji publicznych proces decyzyjny jest rozłożony na ileś tam osób i wiele miesięcy, to niezwykle żmudna procedura, powolne zbliżanie się do celu, które wcale nie musi się zakończyć powodzeniem. Ale kiedy się uda, szczęście jest wielkie. Tylko co ja mogę z tym zrobić? Upić się? Nie upiłem się. W 2004 roku dwa moje obrazy kupiło Tate Modern i to był punkt zwrotny. Potem już poszło. Najważniejsze były jednak reakcje widzów, bo przecież zakupione obrazy trafiają do stałych ekspozycji, są co jakiś czas zmieniane, ale generalnie gdzieś tam wiszą, w tej czy innej lokalizacji – duże muzea zazwyczaj mają po kilka prac jednego autora. Po Tate ludzie zaczęli rozpoznawać mnie poprzez konkretne obrazy, to było zupełnie nowe doświadczenie. Czasem patrzę na swoje prace jako widz, co jest bardzo dziwnym uczuciem, w pewien sposób krępującym. Niekiedy nawet nie podchodzę zobaczyć, co tam jest napisane, bo zawsze się boję, że ktoś mnie rozpozna i pomyśli: „No tak, przyszedł oglądać swoje prace”. Tak się zdarzyło ostatnio w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie byłem z Kacprem. Podszedłem dyskretnie, gdy nikogo nie było na sali.

**Masz wpływ na to, co kupują muzea?**

Nie, to wyłącznie sprawa galerii i kupujących instytucji. A także wyższa polityka instytucjonalna – nawet galerie, które reprezentują tego samego artystę, rywalizują ze sobą, bo każda chce sprzedać obraz do dobrej kolekcji. Równocześnie współpracują ze sobą, bo taka sprzedaż opłaca się

wszystkim. Tak czy inaczej, to dzieje się poza mną. To jest niezwykle subtelna gra. Czasami tylko muszę zgodzić się na niższą cenę. No i się zgadzam…

**A polskie sejfy? Też są ważne?**

Ważne. Bardzo wcześnie moje obrazy, jeszcze z 2000 roku, zdecydowała się kupić Dorota Monkiewicz, przez Fundację GESSEL trafiły do Muzeum Narodowego w Warszawie. Potem były zakupy w innych instytucjach, wszystkie równie ważne.

**Jak zakupy muzealne mają się do zakupów prywatnych kolekcjonerów?**

Wiążą się z o wiele większym prestiżem. To wisienka na torcie. Zakupy do ważnych kolekcji ugruntowują pozycję rynkową, stanowią rodzaj potwierdzenia dla kolekcjonerów.

**Że na tym się raczej nie straci?**

Tak.

**Kiedy skończył się ten „gwiezdny czas" zapoczątkowany w 2002 roku?**

W 2006 roku dostałem The Vincent Award, czyli europejską nagrodę dla twórcy sztuki współczesnej przyznawaną przez Stedelijk Museum w Amsterdamie. To był rodzaj podsumowania tego okresu. Wyhamowałem mniej więcej w 2007 roku.

**Wtedy była wystawa w Zachęcie.**

Tak, Zachęta była późną jesienią. Wcześniej – przeprowadzka do Krakowa.

**No tak, teraz już rozumiem twój dystans do Zachęty. Czy przed wystawą w Zachęcie odczułeś popularność tutaj, w kraju?**

Nie. Na szczęście.

**Dlaczego „na szczęście"?**

Ponieważ wystawa w Zachęcie pokazała, że sukces w Polsce to na dłuższą metę nic fajnego. Może dlatego bardzo cenię tych, którym udało się za granicą. Jest w tym coś znamiennego, że Polacy rozwijają skrzydła po wyjeździe. Wtedy okazuje się, że nie jesteśmy ani lepsi, ani gorsi od innych. No, może trochę gorzej wiedzie nam się w Chicago.

# „Jestem mendą galeryjną”. Rynek sztuki i obywatelskie nieposłuszeństwo

**Pamiętasz sprzedaż swojego pierwszego obrazu?**

Pamiętam doskonale. Kupiła go ode mnie Maria Hussakowska-Szyszko, historyczka sztuki z Krakowa. Szukała czegoś dla kolekcjonera ze Stanów. Na obrazie była Anka na tle nieba namalowana ze slajdu. To zabawne: właśnie sobie uświadomiłem, że gdy opowiadam ci o starych obrazach, chcę je namalować jeszcze raz. W każdym razie byłem jeszcze na studiach. Kupiłem za te pieniądze plecak, w który zapakowaliśmy się do Kassel, czyli to był 1997 rok. Potem, też jeszcze w trakcie studiów, zgłosił się do mnie Krzysiek Masiewicz, wtedy początkujący kolekcjoner, dziś właściciel jednej z najlepszych kolekcji polskiej sztuki współczesnej. Sprzedałem mu obraz, na którym cztery razy odbiłem z szablonu zarys swojej głowy i tułowia, a na tym namalowałem koszulki z zespołami – coś jak ubieranie manekina. Były Stereolab, The Jesus Lizard, The Beatles i jedna koszulka bez napisu, za to z kołnierzykiem. Później był Piotrek Bazylko – analogiczna sytuacja: zaczynał od skromnej kolekcji, a teraz ma prace najważniejszych artystów polskich. Zaraz po studiach kilka obrazów kupił ode mnie Edward Dwurnik. Pamiętam, że w tym czasie sprawiłem sobie pierwszą komórkę; zadzwonił do mnie i umówiliśmy się w Warszawie. To było coś niesamowitego, myślałem wtedy: „Jezus, ten facet kupuje ode mnie obrazy!”. Wielka nobilitacja. Wiozłem je z Anką pociągiem do Warszawy, strasznie się z tym gramoliłem, bo część płócien była duża. Spotkaliśmy się pod Centrum Sztuki Współczesnej i przy okazji obejrzałem salę, w której miałem mieć wystawę. Dwurnik wyciągnął kopertę i mi zapłacił. Kilka tysięcy, gotówka, kupa forsy. Kupił między innymi bardzo fajny obraz ze startującym samolotem. Chodziło o Pinocheta, który leci

z Wielkiej Brytanii do Chile na proces. Z kolei z tej wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej sprzedałem obraz pewnemu DJ-owi. Płótno przedstawiało sposoby obchodzenia się z płytą winylową, co z oczywistych względów mu się spodobało. Duży obraz, metr na metr. Kosztował tysiąc złotych. Mniej więcej w tym czasie dwa obrazy do kolekcji Fundacji Egit kupiła Anda Rottenberg, zresztą za namową Maszy Potockiej, u której właśnie miałem wystawę. I tak to się kręciło.

**Jak wspominasz ten okres?**

Jako uroczy. To było szycie, wożenie obrazów pociągiem, ciągła walka. Ale tak to wtedy wyglądało. Jeśli nie miałem pieniędzy, to jechałem stopem. Rynek sztuki był dla mnie najbardziej intrygujący na samym początku, kiedy jeszcze nic o nim nie wiedziałem. Wówczas moją galerią był garaż rodziców Anki, skąd sprzedawałem swoje obrazy, zanim zacząłem regularną współpracę z Fundacją Galerii Foksal.

**Czy wtedy, pod koniec lat dziewięćdziesiątych i na początku kolejnej dekady, ktoś podejmował próby ożywienia rynku?**

Przede wszystkim Raster. To był czas ekspansji agencji reklamowych, więc Raster kombinował, że to stamtąd przyjdą kolekcjonerzy młodej sztuki. Dzisiaj wiemy, że to się poniekąd sprawdziło, ale zanim to nastąpiło, było kilka śmiesznych akcji. Na przykład w pewnym momencie pojawił się facet z agencji D’Arcy, który miał być naszym agentem sprzedaży – moim, Rafała Bujnowskiego i Marcina Maciejowskiego. Miał zdobywać klientów i brać prowizję od zrealizowanej transakcji. Przedziwny pomysł, czegoś takiego nikt nie praktykuje, o sprzedaż dba galeria. Ale wtedy tego nie wiedzieliśmy. Galerie też nie.

**Zgodziliście się?**

Tak, chociaż traktowaliśmy to z przymrużeniem oka. Ten gość zorganizował nawet wystawę w siedzibie D’Arcy, ale poza tym nie odczuliśmy żadnych rezultatów jego pracy. W pewnym momencie po prostu zniknął z pola widzenia. Nie było w tym jednak żadnego szwindlu, raczej beztroska. Innym razem zostałem oszukany przez wielką sieć handlową, która zamówiła u mnie cykl obrazów. Namalowałem je, pokazałem, ale przedstawicielka firmy oznajmiła, że nie do końca o to im

chodziło, i zapłaciła mi tylko część umówionej kwoty – oczywiście nie podpisywaliśmy żadnej umowy. To były dziwne czasy, dzikie. Wkrótce wokół Rastra zaczęli pojawiać się pierwsi poważni kolekcjonerzy, którzy kupowali też moje prace. A potem przeszedłem do Fundacji.

**A jak jest dzisiaj? W jakim stopniu polski rynek sztuki zmienił się przez te dwadzieścia lat? Urósł?**

Muszę powiedzieć, że z mojego punktu widzenia rynek w Polsce jest niezwykle statyczny. Jest tylko kilkoro rodzimych kolekcjonerów, którzy kupują moje prace. To wciąż wyjątkowe sytuacje. Tak było kiedyś i tak jest teraz.

**Rozumiem, że w Polsce ceny twoich prac nie są niższe niż w galeriach zachodnich.**

Nie. Zawsze zależało mi, żeby moje obrazy nie kosztowały mniej niż artystów o porównywalnej pozycji, ale z Zachodu. Starałem się o to na każdym etapie kariery. I to się udało – nigdy nie byłem „tańszym artystą ze Wschodu".

**Znasz tych nielicznych polskich kolekcjonerów, którzy kupują twoje obrazy?**

Nie. Znam innych artystów, kuratorów, ale z kolekcjonerami raczej nie utrzymuję kontaktów. Chowam się za obrazy albo za galerie.

**Galerie pełnią funkcję parawanu oddzielającego cię od rynku?**

Tak. I to jest ich niezwykle ważna funkcja. W moim przypadku galeria to bufor, który odcina mnie od tego wszystkiego, co dzieje się na zapleczu handlu sztuką.

**Ale przecież galeria musi dbać o dobre relacje z kolekcjonerami.**

Tak, oczywiście, spotykam kolekcjonerów, na przykład kiedy otwieram gdzieś wystawę. Ale to są relacje bardziej zawodowe, a nie prywatne. Można powiedzieć – zwykły element mojej pracy.

**Jak wyglądają takie spotkania?**

Różnie. Aranżują je galerie, dla kolekcjonerów to bardzo ważne. Lubią się spotkać z artystą, porozmawiać z nim, pokazać mu, gdzie wiszą jego prace, jak to urządzili.

**Jak się czujesz, zwiedzając prywatne mieszkania?**

Często niezręcznie, bo przecież chodzę po domu obcych ludzi. Tu jadalnia, tam salon, jedno piętro, drugie… Czuję się trochę jak intruz, szpieg, mam wtedy wrażenie, że moje obrazy to lustra weneckie, które zostawiam w tych mieszkaniach. One wiszą przecież w najróżniejszych miejscach, nie tylko w salonach, ale także w toaletach, sypialniach. Ktoś się przy nich kocha, kłóci. To zaskakujące, co może stać się z czymś, co w jakimś sensie jest moim dzieckiem, w co włożyłem tak wiele pracy, emocji. Tak, to bardzo dziwne uczucie.

**Gdzie wiszą twoje obrazy? To pewnie bardzo spektakularne miejsca: lofty, rezydencje.**

Tak, też. Na przykład kilka moich prac wyeksponowano w apartamencie na ostatnim piętrze wieżowca na Manhattanie, blisko siedziby ONZ. Wjeżdżasz windą, zaczyna się oprowadzanie i widzisz, że twój obraz wisi obok obrazów van Gogha i Cézanne’a. I to jest czad! Ten kontekst jest dla mnie najciekawszy, to jest pytanie o to, jak funkcjonują obrazy, jakie są ich miejsca przeznaczenia. Nie maluję po to, żeby ktoś powiesił mój obraz na ścianie, choć wiem, że tak się dzieje. Najważniejsze jest to, że obraz zaistniał, że go zrealizowałem. To byt niezależny, skończony. Z mojego punktu widzenia może funkcjonować licem do ściany, może być przechowywany w magazynie. Ekspozycje się przecież zmieniają i w muzeach, i w mieszkaniach kolekcjonerów, gdzie prace często aranżują wynajęci kuratorzy.

**Apartament na Manhattanie to przykład pozytywny. A negatywne?**

Bywało, że widziałem swoje prace obok bardzo złej sztuki i w bardzo chujowym kontekście. Zupełnie inny poziom smaku, wiedzy, intuicji. Wtedy robię dobrą minę do złej gry, nic innego mi nie pozostaje. Tak było na przykład w Szanghaju. Brałem udział w targach i wystawie, które, jak się okazało, zorganizował właściciel największej sieci barów karaoke w Szanghaju. Nie ma w tym nic złego – do momentu w którym nie trafisz do takiego baru i nie zobaczysz, jak to funkcjonuje. Hostessy, które przypominają gejsze, półnadzy, drący się faceci w oddzielonych od siebie klitkach. Nawet nie chcę sobie wyobrażać, jak daleko może posunąć się

klient takiego baru. Pojechałem tam z Anką, która była tym wszystkim niezwykle wkurwiona. Potem gościliśmy w budynku należącym do tego kolekcjonera, gdzie w gablotach za szybami kuloodpornymi stały stare koniaki, a obok nich wisiały obrazy, również moje. To było bardzo przykre. Zdarzają się więc i takie sytuacje, chociaż muszę powiedzieć, że ten facet był niezwykle miłym i skromnym człowiekiem. To wprowadza dysonans, komplikuje całą sytuację. Z kolei w São Paulo, żeby dostać się do domu kolekcjonerów, musiałem przejechać przez jedną bramę, kolejną, potem jeszcze kawałek – i dopiero wtedy dotarłem na miejsce. Zwykły dom z ogrodem, ale za dwoma murami. To było dziwne, ale też bardzo ciekawe, dlatego nigdy nie odmawiam takich wizyt. Kolekcjonerzy często potrafią zamęczyć – ich zaangażowanie ma być dowodem na oddanie sztuce i artystom. Nie do końca mnie to interesuje, ale umówmy się, że istnieją większe uciążliwości.

**Patrzysz czasem na kolekcjonerstwo okiem socjologa? Wiesz, zbieranie sztuki jako chęć potwierdzenia statusu klasowego i związanych z nim kulturowych kompetencji.**

Nie. Znowu – przed takim spojrzeniem chronią mnie galerie. A ja nie jestem specjalnie dociekliwy.

**Dlaczego?**

Kiedyś byłem, ale to często kończyło się irytacją, żółcią. Na przykład jeszcze na początku, jakieś piętnaście lat temu, poznałem w Kolonii świetnego kolekcjonera. Był bardzo kumaty, miał ciekawe uwagi dotyczące moich prac, spotkanie było bardzo udane. Później okazało się, że wszystkie te prace sprzedał w pakiecie innemu kolekcjonerowi. Wtedy to było niezwykle rozczarowujące, ale dziś wiem, że tak to właśnie funkcjonuje. Dlatego nie dociekam. Co mi to da? Nic, a to i tak nie są już moje obrazy, chociaż emocje często pozostają. Jestem jak ojciec, który nie chce widzieć, że dzieci ćpają.

**Sprzedaż za pośrednictwem galerii to tak zwany rynek pierwotny. Najważniejszym elementem tego rynku są targi sztuki. Czym one są?**

**Wielkim sklepem, targowiskiem próżności, miejscem nawiązywania kontaktów?**

Wszystkim po trochu. Na targi przyjeżdżają nie tylko kupcy, czyli kolekcjonerzy, ale także kuratorzy czy muzealnicy. To ma duże znaczenie i dla galerzystów, i dla artystów. Ale tak, to jest przede wszystkim wielki sklep. Kiedyś podchodziłem do targów bezkrytycznie, to było dla mnie nowe, intrygujące doświadczenie, no i wiązało się z przyjemnymi rzeczami – zabawą, pierwszymi sprzedażami. Później nabrałem do tego dystansu, a i same targi trochę się zmieniły – pokolenie, które wchodziło na scenę kilkanaście lat temu, teraz należy do mainstreamu. Kiedyś targi w Bazylei były o wiele bardziej spontaniczne, dzisiaj wszystko okrzepło. Dorośliśmy. Nie jeżdżę na targi od dłuższego czasu. Cóż, z imprezy trzeba wyjść w najlepszym momencie. Jednocześnie źle się dzieje, kiedy artyści udają, że nie ma czegoś takiego jak targi sztuki. One istnieją, to element świata sztuki, nie najważniejszy, ale istotny. Do rynku warto podchodzić bez złudzeń.

**Poza rynkiem pierwotnym jest też rynek wtórny, czyli aukcje. Sprawa znacznie bardziej skomplikowana.**

Na początku cholernie mnie denerwowało, kiedy moje obrazy zaczynały funkcjonować na aukcjach.

**Dlaczego?**

Bo jeżeli obraz pojawił się na aukcji, to oznaczało, że kolekcjoner kupił go tylko w celach spekulacyjnych, że chciał szybko zarobić. Kiedyś odbierałem to jako rodzaj nielojalności, obrażałem się, irytowałem. Jakby ten ktoś tak naprawdę mnie nie cenił. Co więcej, nie miałem nad tym żadnej kontroli, żadnego wpływu. To było nie do zniesienia. Śledziłem te aukcje i im mocniej się wkurwiałem, tym bardziej czułem się bezsilny. Teraz kompletnie mnie to nie interesuje. Zrozumiałem, że to się dzieje poza mną, i wiem już, że nie mogę z tym nic zrobić. Jest takie pojęcie: *art lover* . Ma niby określać „prawdziwych kolekcjonerów” – nie spekulantów, ale tych, którzy kupują sztukę tylko dla niej samej. To oczywiście bzdura, również wśród *art lovers* jest wiele osób, które chcą się szybko wzbogacić. Nie ma

reguły. Zresztą na zachodnie aukcje wypływają też prace od polskich kolekcjonerów.

**To, że jakiś kolekcjoner wypuści pracę na rynek, to jednak jeszcze nie spekulacja. A co z prawdziwymi spekulacjami, czyli sztucznym pompowaniem rynkowych mód? Jak z Saatchim i twoimi *Samolotami*.**

No tak, to co innego, tyle że wtedy, jeżeli mam być szczery, to nie była taka zła wiadomość. Przecież doskonale wiedziałem, że wraz z rekordem cenowym rośnie mój prestiż, a galerie, z którymi współpracuję, mogą podnieść ceny. Zupełnie inną sytuację przeżyłem w Krakowie. Wziąłem kiedyś udział w aukcji charytatywnej, którą prowadził Andrzej Starmach – dałem na nią rysunek. Ktoś go wylicytował, a potem zobaczyłem ten sam rysunek na stoisku Starmacha na targach w Bazylei, naście razy droższy. Wniosek narzuca się sam. To było obrzydliwe. Historia rynku sztuki to opowieść o potędze kapitału, który przy odpowiednich zabiegach może zniszczyć albo zbudować, co tylko zechce i kogo tylko zechce. Mnie akurat zbudował, ale zdaję sobie sprawę, że to jest względne. Teraz moimi pracami nie da się już spekulować tak łatwo jak piętnaście lat temu. Ceny są ugruntowane, miejsce, jakie zajmuję w sztuce współczesnej – zdefiniowane zakupami muzealnymi i moją obecnością w kilku mocnych galeriach. Jeżeli chodzi o spekulacje, jestem więc spokojny. A sami spekulanci? Zdarzają się, tak jak w innych obszarach kapitalizmu. Zresztą przestałem przekładać etykę dnia codziennego na rynek sztuki, bo to są rzeczy nieporównywalne. Teraz w mojej ocenie rynku jest mniej emocji, a więcej chłodu.

**Czy młody artysta może się obronić przed spekulantami?**

Nie, niestety nie. Można natomiast próbować osłabić skutki spekulacji, z tym że to już rola galerii, która może wykupić stare prace od podejrzanych kolekcjonerów.

**Dotyczyło to kiedyś twoich obrazów?**

Tak, kilka razy doszło do takiej sytuacji.

**Po co galerie to robią? Przecież raczej sprzedają, a nie kupują.**

Żeby stabilizować pozycję artysty. To jest jak sprzątanie; dzięki tym zabiegom starsze prace przestają wypływać w nieprzewidywalnych

miejscach. Zresztą każda galeria ma własną politykę. Na szczęście artysta nie musi w niej uczestniczyć.

**Funkcja parawanu.**

Właśnie.

**Czy podczas pracy masz świadomość, że malujesz dolary, a twoja pracownia to skarbiec? Takie wyobrażenie ma pewnie wiele osób.**

Wiem, o co ci chodzi. Gdyby tak było, nie mógłbym się skupić na malowaniu. Ceny, sprzedaż – to coś abstrakcyjnego. Nie możesz temu wierzyć, nie możesz temu ufać, nie możesz na tym niczego budować. To bardzo ważne, chcę to wyraźnie podkreślić. Uczestnictwo w rynku wymaga dojrzałości. Żeby nie zwariować, po prostu. Ciągle pamiętam, że to, co zostało mi dane, jest gigantycznym naddatkiem, czymś, o czym nigdy nawet nie marzyłem.

**Sprzedawanie obrazów w ogóle nie ma dla ciebie znaczenia?**

Ma, oczywiście, jeżeli sprzedam obraz, bardzo się cieszę. Fajnie, jeżeli ktoś chce kupić to, co maluję. Ale ciągle jest tak, że jeszcze bardziej się cieszę, kiedy obraz mi się uda i z tym poczuciem zamykam drzwi pracowni. Cały czas pamiętam, że ceny to ułuda. Nie ma żadnego dobrego powodu, dla którego coś kosztuje tyle, a co innego mniej lub więcej.

**Dlaczego więc tak jest?**

Nie wiem. Myślę nad tym i nie wiem.

**Zapytam więc inaczej: czy rynek sztuki jest niesprawiedliwy?**

Oczywiście, że tak. Jest w tym wiele brutalnej gry. Tylko czy artyści mogą coś z tym zrobić? Chyba nie. Nie sądzę, żeby Peter Doig, bardzo pożądany przez kolekcjonerów malarz, miał jakikolwiek wpływ na to, że jeden jego obraz kosztuje miliony dolarów.

**A jednak tak jest. Kto o tym decyduje? Abstrakcyjna niewidzialna ręka rynku czy konkretni ludzie?**

Żydzi, masoni i cykliści?

**Nie banalizuj. Za kryzysem finansowym też ktoś stał, ktoś poszedł do więzienia. Bańki zdarzają się również na rynku sztuki.**

Powiem więc tak: w świecie sztuki zwycięzca bierze wszystko. W pewnym momencie przychodzi tak duże symboliczne zwycięstwo, że

rusza po nim lawina. To właśnie stało się udziałem Petera Doiga. I właśnie z tego mechanizmu biorą się tak wielkie dysproporcje, że ceny stają się kompletnie niezrozumiałe. Przepaść pomiędzy tymi najdroższymi a tymi o pułap niżej jest kolosalna, chociaż ci następni też nie sprzedają tanio. Ale oczywiście im wyżej, tym większa pokusa spekulacji.

**I wtedy ktoś mówi: „Dobra, to teraz stawiamy na tego. Zobaczymy, jak wyjdzie”?**

Tak.

**Kto?**

Największe galerie, bo żeby kreować nowe artystyczne światy, trzeba mieć kapitał. Ale pamiętaj, że kapitalizm jest niezwykle amorficzny, trudno precyzyjnie wskazać źródło takiej decyzji.

**Masz wpływ na wysokość cen swoich obrazów?**

Do pewnego stopnia. Rozmawiam o tym ze swoimi galeriami. Ale kiedy ktoś mnie pyta, ile kosztuje jakiś obraz, odpowiadam: „Nie wiem, proszę zapytać w galerii”. To ona wie, jak w danym momencie są postrzegane moje prace. Zresztą ja też czuję, kiedy jest dobry czas, żeby zmienić cenę. Wycena to dość złożony proces.

**O jakim poziomie cen mówimy?**

Od kilkudziesięciu tysięcy do stu tysięcy euro. Jeżeli obraz się sprzeda, połowę dostaje galeria, połowę ja.

**Jaki to jest pułap cenowy w kontekście rynku globalnego? Niski, średni, wysoki?**

Średni, może nawet średni niższy.

**Rozumiem, że cena obrazu zależy od twojej aktualnej pozycji. Od czegoś jeszcze?**

Od rozmiaru. Im obraz większy, tym droższy.

**A im starszy?**

Nie.

**Zniżki, promocje? Pytam serio.**

Tak, są dla kolekcjonerów kupujących regularnie, którzy mają większą kolekcję moich prac. Decyduje o tym galeria, więc dowiaduję się w momencie wystawiania faktury. Czasem się tym wkurzam, ale zwykle to

akceptuję – zależy od konkretnego przypadku. Niekiedy kolekcjonerzy chcą wymienić obraz. W przeszłości mnie to irytowało, teraz nie widzę ku temu większych przeszkód – szczególnie jeżeli ktoś buduje kolekcję bardzo świadomie i dany obraz faktycznie mu do niej nie pasuje. Na szczęście kolekcjonerzy zazwyczaj dobrze się zastanawiają przed zakupem. Bywało jednak i tak, że partner decydował się na zakup, ale partnerka mówiła, że w żadnym razie, bo na obrazie są brzydkie zacieki. I po kłopocie. Wolę taką sytuację niż późniejsze wymiany.

**Czy na podstawie poziomu cen można wnioskować o poziomie prac? Najlepsi twórcy to zazwyczaj twórcy drodzy. Co pracuje tutaj na co? Ceny na jakość czy jakość na ceny?**

Jakość – cieszę się, że użyłeś akurat tego słowa, bo bardzo je lubię. Jakość kojarzy mi się z pracą, może nawet z rzemiosłem. Twoje pytanie do pewnego stopnia dotyczy tego, co było pierwsze: jajko czy kura. To oczywiście zależy od konkretnego przypadku. Na pewno nie ma w tym większej nieuczciwości niż podczas sprzedaży jakichkolwiek innych rzeczy. Gradacja jakości istnieje jednak naprawdę; uważam, że jakość jest mierzalna – są lepsze samochody i gorsze, lepsza sztuka i gorsza. Wiem, że to brutalnie brzmi, ale tak jest. Pamiętaj jednak, że cena to tylko jeden aspekt rynku. Jest jeszcze coś innego: zainteresowanie czyimś dziełem, fascynacja, chęć posiadania. Wyznaczenie ceny to tylko zwieńczenie tego procesu. Jak więc to mierzyć? Nie wiem. W rankingach najbardziej wpływowych ludzi świata sztuki znajdziesz i kuratorów, i galerzystów. Chcę wierzyć, że to ci pierwsi definiują jakość, a cena ustalana jest później. To zasada naczyń połączonych, te grupy żyją w symbiozie. Myślę, że to naprawdę działa, że spekulacja jest jednak tylko marginesem rynku sztuki. Galerzyści i galerzystki, z którymi pracuję, naprawdę interesują się sztuką i to jakość jest dla nich priorytetowa.

**Czy istnieje pułap cenowy, po którego przekroczeniu powiedziałbyś, że to przesada, że po prostu nie powinno się tyle płacić za jeden twój obraz?**

Tak, przy czym uznałbym, że to przesada, że to absurd, ale nie powiedziałbym, że to coś niemoralnego. A może chodzi tylko o to, ile ktoś jest w stanie zapłacić?

**Czyżby? Tak właśnie mówi się o piłkarzach, którzy kosztują po kilkadziesiąt milionów euro. Jednak trzydzieści–czterdzieści lat temu ich ceny stały na kompletnie innym poziomie, a przecież piłkarze nie grali gorzej niż teraz. To samo można powiedzieć o artystach.**

Tych piłkarzy ktoś chce oglądać, przed telewizorem i na żywo. Czytać o nich. Podobnie ludzie chodzą na wystawy artystów celebrytów, a inni ludzie kupują ich prace. W pewnej mierze wynika to ze sztucznie wykreowanej potrzeby, bez wątpienia. Ale chyba nie wyłącznie. Na pewno jest w tym po prostu chciwość – i artystów, i galerzystów. Być może każdy jest chciwy i chciałby mieć więcej i więcej? Ja też. Skoro ludzie chcą kupować za tyle i tyle, to dlaczego nie sprzedawać?

**A ceny twoich prac? Czy są adekwatne do jakości?**

Myślę, że tak, jeżeli mierzyć je miarą świata sztuki, to znaczy rangą instytucji, w których miałem wystawy, kolekcji muzealnych, w których znajdują się moje prace, i tak dalej. *Samoloty* osiągnęły absurdalnie wysoką cenę, ale pamiętaj, że to był rodzaj spekulacji. Ani ja, ani żadna galeria, z którą współpracuję, nigdy nie wykonała wolty polegającej na sztucznym windowaniu cen moich prac. Na zasadzie: „Widzimy, że jest dobrze, więc ciśnijmy do bólu, ile tylko możemy. Byle szybko, bo trend może zaraz się zmienić”. Do niczego takiego nigdy nie doszło, a mogło dojść już na samym początku, choćby po sukcesie *Życia codziennego w Polsce*. Zresztą to dobrze, bo wolę sprzedać siedem obrazów taniej niż dwa drożej. Mam zaufanie do swoich galerii. Wiem, że nie zrobią ze mnie małpy. Ważne, żeby za galerią stał człowiek, a nie tylko nazwa, logo czy wręcz mała korporacja, która zawiaduje filiami na całym świecie. Mam koleżeńskie relacje ze swoimi galerzystami: z Sadie Coles, Antonem Kernem, Andrzejem Przywarą. Czuję się z nimi tak, jak powinien się czuć artysta po piętnastu latach na rynku. Tak sądzę. To nie jest najwyższa półka, ale to dobrze, bo upadek z wysoka jest bolesny i nie odbywa się bez kosztów. Jeżeli jesteś bardzo wysoko, musisz cały czas się starać utrzymać tę pozycję.

**Chciałbyś, żeby twoje prace kosztowały jak najwięcej?**

Chciałbym, oczywiście, że tak. Chociaż wiem, że niekoniecznie byłbym wtedy szczęśliwy.

**Czujesz presję rynku? Boisz się, że ceny twoich obrazów zaczną spadać, że koniunktura się odwróci?**

Nie. Ale też nie mam złudzeń. Na rynku sztuki jest się *hot* bardzo krótko, ogień jest wtedy mocny, ale pali się szybko, jak słoma. Ja już nie jestem *hot*, a byłem jeszcze dziesięć lat temu. Wiem, co to znaczy, kiedy jest więcej chętnych do kupna obrazów niż gotowych prac. Na szczęście nigdy nie uwierzyłem, że tak będzie zawsze. Teraz jest już *constans*. To sytuacja na tyle stabilna, że nie obawiam się radykalnej zmiany na gorsze, jakiegoś załamania. Nie jestem wyjątkiem – tak samo funkcjonują artyści z mojego pokolenia, z którymi zaczynałem. Milionowi celebryci to promil. Nie chciałbym natomiast zostać zapomniany, odłożony do lamusa. Jednak i tak może się zdarzyć.

**Jakie znaczenie ma w sztuce promocja?**

Ma znaczenie, ale nie przeceniałbym jej. W moim przypadku w całości zależy ona od galerii. Zgadzam się na to, o co akurat mnie poproszą – wywiad, wykonanie okładki dla jakiegoś magazynu o sztuce, tego typu rzeczy. Nic wielkiego, zasadniczo to kwestie techniczne. Nic, czego miałbym się wstydzić, żadnego cyrku. To zwykle dzieje się w czasie, kiedy organizuję jakąś większą wystawę i rzeczywiście promocja ma duży wpływ na recepcję. Teraz nawet większy niż kiedyś. W świecie sztuki bardzo ważna jest poczta pantoflowa – jakby gdzieś siedziały jakieś szeptuchy i podpowiadały, kim się zainteresować. Często widziałem, że galerzyści podchodzą do niektórych osób z większą uwagą niż do innych właśnie z powodu opinii przekazywanej z ust do ust.

**Czy artysta może grać z rynkiem? Mieć ciastko i zjeść ciastko?**

Jak pokazuje historia, jest to bardzo trudne. Damien Hirst to najbardziej znamienny przykład artysty, który gra z rynkiem, i to z powodzeniem. Nie przesadzałbym jednak z demonizowaniem rynku sztuki. W Polsce lubimy to robić, ale jego krytyka często wynika z niewiedzy, ze stereotypów. Tymczasem na Zachodzie rynek sztuki funkcjonuje od stuleci, jest czymś

normalnym, a sztukę współczesną kupują ludzie, którzy po prostu mają trochę pieniędzy. Nie tylko wielcy oligarchowie, ale przede wszystkim wyższa klasa średnia, zwykli ludzie – tacy też chodzą po ziemi i chyba nie ma w tym nic złego. Z reguły spotykam mądrych, wrażliwych kolekcjonerów, a nie Donaldów Trumpów. Czy to naprawdę takie nieszczęście, że ludzie wydają pieniądze na malarstwo? Paul Schimmel, współwłaściciel galerii Hauser Wirth & Schimmel w Los Angeles, powiedział kiedyś, że nadmiar pieniędzy powinno się wydawać tylko na sztukę, że nic innego nie ma sensu. Uważam, że to cudowna idea, wierzę w nią – pewnie głównie dlatego, że sam jestem jej beneficjentem… A tak serio, to myślę, że świat sztuki jest o wiele bardziej idealistyczny i mądrzejszy niż świat jako taki. Ale rzeczywiście, miewałem dziwne propozycje. Kiedyś na przykład zaproponowano mi, żebym zrobił jakąś grafikę dla pracowników firmy zajmującej się restrukturyzacją, czyli zwalnianiem ludzi. Płacili dwadzieścia tysięcy euro. Wyobraziłem sobie, że ten, kto zwolniłby najwięcej ludzi, dostawałby w nagrodę moją pracę. Odmówiłem.

**A czy zwracasz uwagę na coś, co roboczo określiłbym mianem etyki rynku sztuki? Na zasadzie analogii do etyki biznesu. Chodzi mi o to, że wielkie pieniądze często nie są niewinne.**

Rzadko spotykam takich kolekcjonerów – jakichś rekinów z Wall Street. Ale jeżeli pytasz, czy czuję, że przykładam rękę do czegoś złego, to odpowiadam, że nie. Mam czyste sumienie. Czuję się wolny.

**Żadnych dwuznacznych sytuacji?**

Miałem jedną, kiedy się dowiedziałem, że rodzina, która kupiła moje prace, zbiła fortunę na handlu bronią. To było oczywiście przykre, ale nic ponadto. Bo i co mógłbym z tym zrobić?

**A gdybyś wiedział wcześniej?**

Też nie powiedziałbym „nie”. To by niczego nie zmieniło. Jedna z najważniejszych kolekcjonerek wspierała finansowo kampanię George’a W. Busha. No i co? Nie mogę powiedzieć galerii: „Słuchajcie, jej nie sprzedajemy moich prac”.

**Dlaczego nie możesz?**

[*długie milczenie*] Bo mam zaufanie do swoich galerzystów. To jest właśnie ten bufor, kurtyna.

**Która pozwala udawać, że się nie wie?**

Tak. Też. Być może właśnie znajduję sobie wytłumaczenie. Ale masz rację, na pewno to są sprawy do namysłu. Nie ma prostego rozwiązania. Niemniej jednak trudno byłoby mi wskazać inne przykłady zachowań kolekcjonerów, z którymi miałbym problem etyczny, choć znam pewnie zaledwie ułamek zaplecza rynku sztuki.

**Kiedyś powiedziałeś o sobie, że jesteś „mendą galeryjną". Dlaczego?**

Powiedziałem to do Artura Żmijewskiego, który odnosił się krytycznie do rynku. Dlaczego? Chyba z przekory, zresztą to było powiedziane pół żartem, pół serio. Może dlatego, żeby Artur wiedział, że zastanawiam się nad swoim miejscem w świecie sztuki. Zdaję sobie sprawę, że pieniądze, które zarabiam na sztuce, według niektórych podważają moje obywatelskie zaangażowanie, że dla wielu osób to jakiś zgrzyt – chociaż nie dla Artura, a przynajmniej nigdy nie dał mi tego odczuć. Tyle że duża część rynku to malarstwo, więc krytykowanie malarza za sprzedaż prac jest trochę zbyt łatwe, nie sądzisz? Malarstwo się sprzedaje, tak po prostu jest. Nie czuję się utytłany z powodu uczestnictwa w rynku, nie mam problemu z tym, że ktoś wiesza moje obrazy na ścianie, że to jest takie mieszczańskie.

**Jednak angażujesz się politycznie. Robiłeś plakaty dla Stowarzyszenia „Nigdy Więcej", brałeś udział w projekcie Muzeum Emigracji, za rządów LPR zbojkotowałeś w telewizji publicznej wręczenie nagród TVP Kultura, zresztą miałeś być wyróżniony za *Lata walki*.**

Tak, to prawda, chociaż zdaję sobie sprawę, że moje zaangażowanie polityczne może u niektórych wzbudzać śmiech. No bo cóż ja mogę? Jaką siłę oddziaływania mają moje obrazy, plakaty, komiksy? Żadnej. Nie czarujmy się i nie róbmy z tego postaw heroicznych. Staram się angażować jako obywatel, a nie artysta, cenię sobie koncepcję obywatelskiego nieposłuszeństwa autorstwa Henry'ego Davida Thoreau – konsekwentnie pielęgnuję w sobie nieufność do władzy, hierarchii. Jak mój dziadek, który podrabiał karty z podpisem swojego pana, folwarczną walutę. Z jednej

strony głosuję i płacę podatki, z drugiej – chodzę na marsze, protesty, publicznie komentuję bieżące sprawy, wspieram ważne moim zdaniem inicjatywy – jak Nigdy Więcej czy „Krytykę Polityczną”. Ale robię to wszystko jako obywatel – obywatel z rozpoznawalnym nazwiskiem. Wykorzystuję to bardzo świadomie, w gruncie rzeczy instrumentalizuję swoją pozycję. Staram się też być eko, wege i tak dalej, jednak znowu: zdaję sobie sprawę, że nawet i to jest pewnym przywilejem – żeby kupować zdrowe produkty, potrzebne są pieniądze, żeby jeździć rowerem, a nie samochodem, potrzebny jest czas. Nie robię zakupów w wielkich marketach na obrzeżach miasta, bo mogę sobie pozwolić na warzywa i owoce z targu. Kiedy na studiach próbowałem nie jeść mięsa, wypadały mi włosy i łamały się zęby, bo nie miałem pieniędzy na zdrowe produkty, które uzupełniałyby „biedadietę”. Dlatego jestem ostatni do oceniania tych, którzy tego wszystkiego nie robią. Nie jestem kontestującym artystą, jestem kontestującym obywatelem! Moja sztuka nie jest alternatywna, niezależna. Jest niezależna o tyle, że jako malarz mam całkowitą wolność. Ale nie kontestuję sytuacji galeryjnej, społecznej ani rynkowej. Nie jestem rewolucjonistą, nie chcę w to uwierzyć. Pablo Picasso był zagorzałym komunistą, ale także niezwykle zamożnym hedonistą. Nie żebym się porównywał – pokazuję tylko, że taka kombinacja jest możliwa.

**Czyli w ogóle nie wierzysz w sprawczość sztuki?**

Nie wierzę. Traktowanie obrazu jako przekaźnika treści politycznych to kompletna utopia. Tylko działania w interesie potrzebujących mają sens, obojętnie, czy podejmują je artyści, czy ktoś inny. Nie pracuję z ludźmi, jak Paweł Althamer z Grupą Nowolipie. Jego działania z osobami chorymi to dla nich prawdopodobnie najlepsza terapia. Czym są przy tym moje obrazy? Nie jestem Spielbergiem, który dzięki *Liście Schindlera* odwołuje się do milionów sumień. Sztuki wizualne nie mają takiej mocy. Co oczywiście nie usprawiedliwia bezrefleksyjności! Trzeba być świadomym tego, co dzieje się wokół. Uważam, że dzisiaj, w 2016 roku, kapitulacją byłoby zrobienie wystawy w polskiej instytucji sztuki bez odwołania się w jakiś sposób do sytuacji politycznej. Ale nie heroizowałbym tego! Środowisko artystyczne jest liberalno-lewicowe, co to za heroizm wygłosić

krytykę właśnie w takim duchu, na bezpiecznym gruncie? Jeżeli to w ogóle jest bunt, to bunt bardzo ograniczony. Większą odwagą byłoby przyznanie, że co niedzielę chodzi się do kościoła. Inna sprawa, że w Polsce artyści wizualni nie są słuchani – to jest to, o czym rozmawialiśmy na początku. Kiedy nowojorskie MOMA kupiło słynny cykl *October 18* Gerharda Richtera odnoszący się do historii grupy Baader-Meinhof, w Niemczech rozgorzała ogólnonarodowa debata, czy te płótna powinny opuszczać kraj – jako ważne dzieło współczesnej kultury. Wyobrażasz sobie podobną dyskusję w Polsce dotyczącą prac któregoś z artystów sztuk wizualnych? Bo ja nie.

**Wiesz, co to jest ciemna materia świata sztuki?**

Nie.

**Nowojorski teoretyk Gregory Sholette nazwał tak setki tysięcy artystów, którym nie udało się osiągnąć sukcesu, a którzy składają się na tło gwiazd globalnej sztuki. Prekariat artystyczny. Bez tego czarnego tła pojedyncze gwiazdy nie świeciłyby tak mocno. Jak na niebie. Jedną z takich gwiazd jesteś ty. Czujesz z tego powodu jakąś odpowiedzialność?**

[*długie milczenie*] Jedyna szczera odpowiedź będzie taka: po akademii byłem stuprocentowo pewny, że niezależnie od wszystkiego będę artystą. Teraz wiem, że to nieprawda, że warunki, w jakich się funkcjonuje, są niezwykle ważne. Myślę, że bycie częścią takiej ciemnej materii byłoby dla mnie okropnie frustrujące. Wtedy jedyne kolekcjonowanie, z jakim miałbym do czynienia, to kolekcjonowanie własnej żółci. Dlaczego on, a nie ja? Równocześnie część osób, z którymi studiowałem, ciągle maluje, chociaż nikt o nich nie słyszał. Bardzo doceniam takie postawy. To często świetni malarze. Chyba właśnie z tego się bierze wśród artystów potrzeba uczestniczenia w różnego rodzaju stowarzyszeniach, na przykład w Związku Polskich Artystów Plastyków. To daje inną płaszczyznę wartościowania, niezależną od globalnego świata sztuki.

**Jednak większość celuje w obieg globalny.**

Bo z byciem artystą wiąże się dzisiaj szereg pokus. Tak jak mówiłem – to wyścig, w którym zwycięzca bierze wszystko. Miłosz pisał, że zamożny intelektualista to ktoś podejrzany. Tak wychowano go jeszcze przed wojną –

że pieniądze i literatura nie mogą iść w parze. Dzisiaj sukces finansowy nie jest już niczym krępującym, to jeden z elementów bycia artystą. Sztuka współczesna jest modna, *sexy*, artysta to celebryta. Na ulicy łatwo poznać, że ktoś pracuje „w sztuce", to osobna kasta ludzi. To wszystko daje świat sztuki, *art world*, czyli coś znacznie pojemniejszego niż rynek sztuki.

**Co byś powiedział młodemu artyście, który poprosiłby cię o radę w kwestii rynku, kariery?**

Kilka razy, przy okazji wystawy w Zachęcie, dostałem takie pytanie od polskich dziennikarzy. Wtedy to brzmiało bardzo brutalnie, właśnie przez słowo „kariera", byłem tym zakłopotany, może nawet wkurwiony. Jak w ogóle można zadać takie pytanie? Co za głupota! Teraz wiem, że pytanie: „Jak zrobić karierę?" może tak naprawdę oznaczać: „Przed czym się chronić?". Kiedy więc je słyszę, zawsze odpowiadam, że każda próba zrobienia kogoś w konia jest tak naprawdę robieniem w konia samego siebie. Gdy jesteś uczciwy wobec siebie, jest po prostu łatwiej. Nie chcę brzmieć jak emeryt, ale jedynym rozwiązaniem jest traktowanie malarstwa serio, ostatecznie każdy zostanie tylko z tym – z obrazami. W sztuce wolno wszystko, więc czemu z tego nie skorzystać? Warto cały czas zaskakiwać siebie samego. A z bardziej praktycznych porad: za najważniejsze uważam jak najszybsze nawiązanie współpracy z galerzystą, który jest bardziej kuratorem niż bezwzględnym handlarzem. Trafiając na początku do złej galerii, naprawdę można wiele stracić. Widziałem, że ceny prac bardzo młodych artystów, czasami wręcz debiutantów, były absurdalnie wysokie. Ktoś ich po prostu oszukał – chciwe galerie, które chciały szybko zarobić. Tymczasem ceny, jeżeli mają być stabilne, muszą rosnąć powoli, sukcesywnie. Ja miałem szczęście, bo przecież kiedy zaczynałem, rynek w Polsce był czymś zupełnie nierozpoznanym, łatwo było się pomylić, ktoś mógł mnie wykorzystać. Na szczęście mnie się udało, chociaż potknąłem się na Zderzaku, była też sprawa tej sieci handlowej czy aukcji charytatywnej… Muszę przyznać, że nigdy nie doświadczyłem takich sytuacji za granicą. Teraz jest znacznie łatwiej, w Warszawie funkcjonuje wiele dobrych galerii, jest internet – kto zechce, ten się rozezna, gdzie warto zapukać, a które miejsca lepiej omijać.

**Świat sztuki to także splendor, bankiety, limuzyny, celebryci. Pewnie często latasz prywatnymi jetami. Wiesz, tymi, którymi kolekcjonerzy co roku zlatują na targi do Bazylei.**

Nie. Nigdy nie leciałem prywatnym samolotem. Ale masz rację, dostałem kilka takich propozycji: „Poleć z nami, lecimy na wernisaż na drugi koniec Europy i wracamy". Wolałem zostać. Nie jest mi to do niczego potrzebne, więc nigdy z tego nie korzystałem.

**W ogóle w tym nie uczestniczysz, w tej celebrze?**

Uczestniczę na tyle, na ile muszę. To wszystko jest bardzo przyjemne, ale nigdy nie stało się czymś przesadnie ważnym. Cała oprawa wystawy to tylko chwilowy dodatek, jak iskierka, która zapala się na moment i zaraz gaśnie. Chwilowa przyjemnostka. Potem trzeba wrócić do pracy, do rodziny, na prowincję. Tarnów zawsze był moją odtrutką na splendor, sposobem na bezpiecznie zejście na ziemię po tych wszystkich sukcesach. Myślę, że to mnie uratowało przed tym, żeby chcieć więcej i więcej, i więcej. Świat sztuki bardzo szybko je i bardzo szybko wypluwa. Zdarza się, że spotykam artystów, którzy mówią: „Świat sztuki to moja rodzina, to cudowne, że w nim jestem". Współczuję im. To wszystko jest bardzo krótkotrwałe, a przy tym niezwykle hedonistyczne, bo sztuka współczesna zazwyczaj wiąże się z dużymi pieniędzmi. Tymczasem najważniejsze to mieć stały punkt odniesienia, coś, na czym można się oprzeć. Również z tego powodu, że wszystkie rzeczy się kończą, także sukces. Bardzo dobrze pamiętam, jak na początku, pewnie gdzieś w 2002 roku, po jakimś wernisażu w Londynie poszliśmy do knajpy, gdzie za wodę musiałem zapłacić cztery funty dziesięć pensów. Wtedy to było dla mnie sporo kasy. Ta cena została mi w pamięci. Cztery funty dziesięć pensów. Ale kto wie, być może nie odbiło mi wyłącznie dlatego, że nie miał mi kto kadzić, bo siedziałem w Tarnowie, a nie gdzieś za granicą, blisko wernisaży, imprez. Zawsze miałem bardzo ograniczony kontakt z innymi artystami, nigdy nie współtworzyłem żadnego środowiska, nawet w Grupie Ładnie byłem tym, który niczego nie organizuje, nie inicjuje, tylko dołącza do tego, co zaproponowali koledzy. Teraz doszedłem w zasadzie do etapu pustelnika. Anka ma o to do mnie pretensje – że się wycofałem, że przestałem jeździć

na targi, otwarcia, imprezy. Że wolę siedzieć w domu. Faktycznie, przerwałem to kilka lat temu, gdy Anka była w ciąży z Ritą, i już do tego nie wróciłem. Doceniłem święty spokój, stałem się domatorem, utrzymuję stan absencji towarzyskiej. Nigdy nie wszedłem w świat sztuki zbyt głęboko, a on sam nie jest dla mnie wystarczającym powodem, żeby przeprowadzić się gdzieś do centrum. Zresztą przez tych kilkanaście lat świat sztuki się zmienił, stał się bardziej surowy, sprofesjonalizowany, mniej spontaniczny. Czy mógłbym być w nim bardziej obecny? Chyba tak. Tylko po co?

**Jak to po co? Nie musisz „bywać”? Przypominać się, pokazywać, podtrzymywać starych kontaktów, zdobywać nowych?**

Moja droga potoczyła się tak, że muszę robić to tylko w bardzo ograniczonym zakresie, to znaczy przy okazji własnych wystaw, a nie na co dzień, jak debiutanci. To po prostu część mojej pracy, element promocji, o której mówiliśmy. Czasami się zastanawiam, w jakim stopniu ściskanie iluś tam dłoni co tydzień na wernisażach tylko po to, żeby o sobie przypomnieć, jest zginaniem karku. Nie wiem, ale z wielką radością muszę powiedzieć, że zostało mi to oszczędzone.

**Jak wygląda takie obowiązkowe bywanie?**

Prozaicznie. Na bankiety z okazji otwarcia wystawy przychodzą krytycy, kuratorzy, a przede wszystkim kolekcjonerzy, którzy zagadują mnie najczęściej tak: „Mam taki i taki obraz twojego autorstwa, to wspaniałe, że możemy się spotkać”. Wtedy ja przytakuję, chociaż często nie wiem, o jakim obrazie mówią, nie jestem lwem salonowym, a nawet śmieję się z tego określenia. To są dla mnie sytuacje nienaturalne w tym sensie, że nie spędzam w ten sposób czasu na co dzień, chociaż wiem, że są artyści, którzy to robią. Bankiet, na którym kelner obraca na rożnie gigantycznego tuńczyka, to nie jest mój świat. Ciągle lubię usiąść na krawężniku z bułką i kefirem. W pewnym sensie ta celebra jest jak film, w którym jednocześnie gram i który oglądam jako widz. Mówiłem już, że lubię myśleć o sobie jako o wieśniaku. To daje dobrą ochronę i w tym tkwi siła. Takie podejście jest bardziej pociągające niż spijanie śmietanki.

**A może jest w tym kompleks prowincjusza, który źle się czuje na salonach?**

Kiedyś był, na początku. Jednak z czasem zrozumiałem, że w obszarze sztuki pojęcie „centrów” i „peryferii” bardzo się zmieniło, właściwie uległo zatarciu. Coś takiego jak wyraziste centrum świata sztuki już nie istnieje. Świat sztuki permanentnie migruje, jest w ciągłym ruchu, zapala się w danym miejscu i szybko gaśnie. To mogą być targi, otwarcie ważnej wystawy, wizyta w pracowni nowo odkrytego artysty. Kilkaset osób w ciągłym ruchu, światek, który przenosi się z miejsca na miejsce, po całym globie. Czy Bazylea jest centrum świata sztuki? Bazylea rozjaśnia się na tydzień, ale zaraz po targach znowu staje się miejscem jednym z wielu. Tylko galerzyści muszą funkcjonować bliżej centrów, a i to się zmienia. Andrzej Przywara nie mógłby pewnie prowadzić galerii w Tarnowie, lecz w Warszawie już może. Czy Warszawa jest jednym z centrów świata sztuki? Oczywiście nie. To pojedyncze punkty powodują, że dane miejsce jest ważne, i te punkty mogą być dziś wszędzie. Przez ostatnich dwadzieścia lat geografia świata sztuki bardzo się zmieniła. Dlatego już się tak nie spinam. Bliska jest mi figura turysty. Czuję się turystą i dwadzieścia kilometrów poza Tarnowem, i w Zurychu, i w São Paulo. W turystykę wpisana jest tymczasowość i dzisiejsze centra świata sztuki też są w dużej mierze tymczasowe. To mi bardzo pasuje, bo niezwykle sobie cenię anonimowość. Na moim osiedlu nikt mnie nie rozpoznaje, może tylko sąsiedzi z klatki, w której mam pracownię, wiedzą, że maluję. To jest bardzo przyjemne. I komfortowe.

**Po tej książce to się może zmienić.**

Niedługo się przeprowadzam. Na odludzie.

# Ścieżka dźwiękowa

**Z przyczyn technicznych nagrywamy rozmowę w ciszy, ale twoja twórczość jest pełna odniesień do muzyki. Malujesz portrety muzyków, instrumenty, koncerty. Projektujesz okładki płyt. Kręcisz teledyski. Nawet naciągasz T-shirty na blejtramy i traktujesz je jak płótno. Nie przesadzę więc chyba, jeżeli powiem, że muzyka jest dla ciebie niezwykle ważna.**

Nie przesadzisz. Mogę wręcz stwierdzić, że moje malarstwo, moje zainteresowanie sztuką wzięło się z muzyki, z muzycznej alternatywy. Najpierw byłem zanurzony w kulturze muzycznej, a dopiero później poznałem kulturę z muzeów. Muzyka dała mi wszystko, zmieniła mój sposób patrzenia na społeczeństwo, na świat. Jako nastolatek byłem bardzo podatny na narracje antysemickie, które były wtedy powszechnie akceptowane; pod koniec lat osiemdziesiątych próg ich akceptacji był w zupełnie innym miejscu niż teraz. To był czas pierwszej kampanii wyborczej, w której brali udział Adam Michnik, Tadeusz Mazowiecki, Lech Wałęsa. Bardzo popularne były wtedy zagrywki w rodzaju: „No to niech Michnik w końcu się przyzna, skąd tak naprawdę pochodzi”. W telewizji pojawiały się wtręty, że Żydzi wracają do Polski, odbierają Polakom domy, tego typu historie. To spływało na sam dół, czyli w tym przypadku do mnie. Ja też uwierzyłem, że to jakiś żydowski spisek; w domu ojciec powtarzał, że dziadek się nie dorobił, bo w miasteczku swoje zakłady zegarmistrzowskie pootwierali Żydzi. Z kolei mama miała bardzo duży sentyment do żydowskości. Ja natomiast byłem głupim gówniarzem i znajdowałem się pośród tego wszystkiego. Lata chmurne, lata durne. Wkrótce po upadku komunizmu zaczęła dochodzić do głosu poprawność polityczna, jawny antysemityzm przestał być akceptowany w mediach, chociaż przez pewien czas jeszcze się w nich pojawiał. Kiedy myślę o sobie

sprzed dwudziestu kilku lat, jestem przerażony, jak łatwo można było mną manipulować. Nie lubię siebie z tamtego czasu, z okresu szkoły średniej. Myślę, że gdybym nie wyleczył się z tego antysemickiego gówna, nigdy nie poznałbym Anki. Serio.

Z Anką, Piwniczna 1991

**Co z tym wszystkim ma wspólnego muzyka?**

To, że zmieniłem się właśnie przez muzykę – nie przez rówieśników ani jakieś alternatywne środowisko, bo tego w Mościcach nie było, ale przez muzykę. Przez muzykę otwartą na inność, wielokulturowość: reggae, punk, nową falę, alternatywę. Po drugiej stronie ideologicznej barykady stały nacjonalizm i faszyzm. Przecież reggae to jamajski blues, muzyka uciemiężonych. Zawsze ogromne wrażenie robił na mnie klip *Wracamy do raju* Brygady Kryzys: pojawia się na nim komuna hippisowska, gdzieś na wsi; wszyscy wspólnie się kąpią, biegają po łące, grają na bębnach. Atmosfera tego teledysku, bijąca od niego niezależność były dla mnie

bardzo ważne. Komunizm nie był dla mnie w żaden sposób opresyjny, ale miałem świadomość, że rzeczywistość jest gówniana, zamknięta, ograniczona. Zresztą z upadkiem komunizmu też mam skojarzenia muzyczne, bo kiedy granice się otworzyły, otworzył się też dostęp do płyt. Pamiętam, że w 1989 roku byłem z kumplami w Berlinie Zachodnim. Pojechaliśmy na jedną noc, spaliśmy na schodach stacji metra. Wtedy po raz pierwszy byłem w wielkim sklepie płytowym – nazywał się World of Music. Miał błyszczącą podłogę, z drobinami brokatu. Zapieprzyłem stamtąd płytę. Za jeden winyl zapłaciłem, drugi włożyłem do koszulki tego pierwszego. To były dwie płyty zespołu hardcore'owego Carnivore. Później skojarzyłem, że ich logo to swastyka bez jednego ramienia, symbol południowoafrykańskich rasistów. Sprzedałem tę płytę koledze.

Z Mariuszem Krakowskim (po prawej), Berlin 1989

Stadion Unii Tarnów w Mościcach

**Jak przebiegała twoja edukacja muzyczna?**

Najpierw chodziłem na koncerty z mamą, w Tarnowie. Pamiętam, że byliśmy na Maanamie, to był początek lat osiemdziesiątych, czas *Telewizyjnej Listy Przebojów*. Potem, jeszcze w podstawówce, kręciłem się z bandą starszych od siebie chłopaków, którzy mieszkali nieopodal mojej babci. Jeden z nich miał ojca w Stanach, który przesyłał mu płyty – Rod Stewart, tego typu rzeczy, generalnie pop. Dzięki tym kolegom zacząłem słuchać Trójki, która wówczas zdobywała coraz większą popularność, była ważnym źródłem muzyki. Pamiętam, jak siedziałem kiedyś w otwartym oknie, był letni wieczór, babcia robiła mi gofry, a ja słuchałem Trójki z odbiornika w kuchni. Teraz wiem, że to był dość mroczny czas, zaraz po stanie wojennym, ja mam jednak idylliczne wspomnienia z tego okresu. Mniej więcej wtedy muzyka stała się dla mnie drugim najważniejszym elementem rzeczywistości. Zaraz po żużlu.

**Dorastanie w Mościcach – żużel i muzyka?**

Tak. Byłem zapalonym kibicem, co dwa tygodnie regularnie chodziłem na stadion żużlowy, kibicowałem Unii Tarnów. Ojciec starał się mnie od

tego odwieść, argumentując, że to jest plebejski sport… Przestałem się tym interesować mniej więcej po zdaniu do technikum. Pamiętam, że w kolejce po bilety zobaczyłem, jak jakiś koleś wydłubuje z nosa gluty, a potem je zjada. Pomyślałem wtedy, że to faktycznie nie najlepsze towarzystwo – tato miał rację. Już nigdy więcej nie przyszedłem na stadion.

**Czego słuchałeś po zdaniu do technikum?**

Zaczynałem od soft metalu, Iron Maiden, tego typu rzeczy. Potem zacząłem słuchać coraz ostrzejszych zespołów: Slayera, Metalliki, Death, Sepultury. Z kumplami z technikum, z Darkiem Szczerbą i Tomkiem Tokarzem, tworzyliśmy paczkę metalowców. Darek był moim najlepszym kolegą, mieliśmy liczne wspólne zainteresowania, nieraz głupie. Na lekcjach przerabialiśmy wszystkie ilustracje w książkach do polskiego i historii, oczywiście to były głównie motywy seksualne. Wtedy też zacząłem rysować nazwy zespołów na skórzanych teczkach, tak zwanych raportówkach. Dzięki temu odkryłem w sobie łatwość rysowania. W tle cały czas była muzyka. Pamiętaj, że to był inny czas – czas skonfliktowanych ze sobą subkultur, czego teraz właściwie nie ma, choć chyba to się zaczyna zmieniać. Byli metalowcy, depesze, punki, skinheadzi. Ja byłem metalowcem, co zresztą nie przeszkadzało mi wierzyć w te antysemickie bzdury. Kiedy jechaliśmy do Katowic na Metalmanię, dym zaczął się w już pociągu – skinheadzi przeszukiwali wagony, polowali na „brudasów”. Miałem wtedy katanę z jakimiś naszywkami, więc wyskoczyłem w Bochni, jedną stację za Tarnowem, oddałem katanę do przechowalni i wróciłem do pociągu. Katanę odebrałem w drodze powrotnej. Z kolei kiedy byliśmy we Wrocławiu z wycieczką szkolną, baliśmy się, że wpierdolą nam skinheadzi, bo Wrocław miał opinię miasta skinheadów. Wiele lat później zdałem sobie zresztą sprawę, że ten metal wcale nie jest taki niewinny. Byłem kiedyś z Anką w Chile, w mieście Valparaíso. Okazało się, że pochodził z niego zarówno Salvador Allende, jak i Augusto Pinochet. Sfilmowałem to miasto i zacząłem szukać do nagrania podkładu muzycznego. Przypomniałem sobie, że jeszcze jako nastolatek widziałem pod zdjęciem Toma Arai ze Slayera tekst „uchodźca z kraju Pinocheta”, więc ładnie mi to się wszystko połączyło. Zacząłem

doczytywać wywiady z Arayą, żeby wpleść jego historię do filmu – uchodźca, dyktator i tak dalej. Tak przynajmniej myślałem. Tymczasem okazało się, że on chwali, a nie gani reżim Pinocheta. W metalu łatwo natrafić na taką minę; takie historie przydarzyły mi się jeszcze kilka razy, szczególnie w przypadku muzyków ze Stanów Zjednoczonych – oni mają te rancza, polują, to często straszne buraki. Na przykład James Hetfield z Metalliki powiedział, że nie ma nic przeciwko temu, żeby w przejściowych więzieniach CIA – być może także tym polskim, kto wie – torturować osadzonych jego muzyką. Chociaż muszę powiedzieć, że metal, związany z nim nihilizm i sama muzyka, wciąż bywa dla mnie pociągający.

Z Darkiem Szczerbą (po lewej), Tarnów 1989

**Kiedy nastąpiło przejście od metalu do reggae, alternatywy? To, które cię uratowało?**

To było w dużym stopniu intuicyjne i na początku wiązało się przede wszystkim z wyborem estetycznym. W pewnym momencie moje zainteresowania po prostu zupełnie rozjechały się z zainteresowaniami moich kolegów. To dotyczyło w pewnej mierze także sztuki, którą powoli zaczynałem wtedy dostrzegać, ale przede wszystkim muzyki, dalekiej od popu i disco polo, a równocześnie od metalu, choć ciągle go jeszcze trochę słuchałem. Czułem się wówczas szalenie samotny; do tego Darek, mój najlepszy kumpel, przeniósł się do innej szkoły. U Juliana Barnesa- przeczytałem kiedyś, że nie ma nic bardziej dojmującego niż samotność nastolatka. Wtedy byłem właśnie takim dojmująco samotnym szesnasto- czy siedemnastolatkiem. Mniej więcej w tym czasie wysłuchałem audycji, która zmieniła moje pojmowanie muzyki, była jedną z iskier, które podpaliły stos. To był 1987 albo początek 1988 roku, audycja Tomasza Beksińskiego w Trójce. Wtedy po raz pierwszy usłyszałem Bauhaus. Puścił całą jego pierwszą płytę, najostrzejszą, *In the Flat Field*. To był szok, kompletnie nie wiedziałem, jak to ugryźć. Nie miałem nikogo, kto by mnie przez to przeprowadził, szukałem więc na własną rękę.

**Nagrałeś tę audycję?**

Nie, nie zdążyłem, to było dla mnie kompletne zaskoczenie. Potem oczywiście ją odszukałem i jak każdy cierpiący nastolatek katowałem się na potęgę kawałkami Joy Division, Bauhausu czy The Cure. Po kasety jeździło się do Krakowa, to nawet nie były piraty, tylko coś jeszcze gorszego – istniało wtedy tak zwane studio nagrań: po prostu przynosiło się tam czystą kasetę, mówiło, co się chce na niej nagrać, i oni to nagrywali. A przy Karmelickiej można było kupić wkładki do kaset – zwykłe czarno-białe zdjęcia okładek. To było jeszcze przed erą kolorowych książeczek, więc dostawało się prostokątny kartonik w kształcie kasety, ale zdjęcie okładki było kwadratowe, bo to były przefotografowane winyle. Więc na tym polu, które zostawało na dole, było napisane „strona A” i „strona B”. Potem nauczyłem się też nagrywać płyty z radia – specjalnie przygotowywałem się do kolejnych audycji. Pamiętam, że nagrałem na przykład całe *South of*

*Heaven* Slayera z *Wieczoru płytowego* Dwójki. Pod koniec lat osiemdziesiątych polskie radio stało na bardzo wysokim poziomie, dzięki czemu nigdy nie czułem, żebym miał jakieś luki muzyczne w porównaniu z rówieśnikami z drugiej strony żelaznej kurtyny. Kiedy teraz rozmawiam z ludźmi z Zachodu, okazuje się, że słuchali wówczas dokładnie tej samej muzyki co ja. To daje ważne poczucie wspólnoty tożsamościowej, tworzy naturalną płaszczyznę porozumienia. Rozmowa o muzyce, koncertach, ulubionych zespołach w dalszym ciągu jest dla mnie podstawowym kodem komunikacji; jeżeli ktoś nadaje na tych samych muzycznych falach, od razu chcę go lepiej poznać.

Tarnów 1992

**W jaki sposób powiązałeś muzykę z malarstwem?**

Dzięki Bauhausowi dotarłem do przedwojennej awangardy, bo chciałem się dowiedzieć, co znaczy nazwa tego zespołu. Zacząłem więc czytać książki o kubizmie i dadaizmie i chociaż nic z nich nie rozumiałem, robiły na mnie duże wrażenie. Ale tak naprawdę zaczęło się od przerysowywania

okładek płyt i napisów na raportówkach, jeszcze na początku technikum. Iron Maiden i ich maskotka Eddie, Slayer… To była estetyka, która początkowo miała na mnie największy wpływ. Apokaliptyczna metalowa ikonografia to było coś! Pierwsze obrazy, którymi się zachwyciłem, to właśnie okładki zespołów metalowych. Ta poetyka wróciła do mnie później w cyklu obrazów przedstawiających odwrócone kościoły. To jest właśnie ze Slayera, tylko tam są odwrócone krzyże. Na okładkach Slayera były prawdziwe obrazy! No i piękna czarna okładka Brygady Kryzys – tylko gwiazda i wpisane w nią „k” – zaprojektowana przez Tomasza Lipińskiego.

Od lewej: Wilhelm Sasnal, Darek Szczerba, Tomek Tokarz, Bogusław Seremet (oglądają wkładkę do płyty Iron Maiden), Tarnów-Mościce 1988

**Jakiej muzyki słuchało się w akademii w połowie lat dziewięćdziesiątych?**

Niemal każdej, a im dziwniejsza była, tym bardziej ją ceniliśmy. Jeszcze przed akademią słuchałem dużo alternatywy, przede wszystkim brytyjskiej: Spacemen 3, kapel z wytwórni 4AD, choćby Pixies. Podczas studiów muzyka była wszędzie: w pracowni, w walkmanie, w Roentgenie, na

koncertach. Odległość od akademika do uczelni mierzyłem *Historią podwodną* Lecha Janerki – idzie się dokładnie tyle, ile trwa ta płyta. Pamiętam, że gdy byłem gówniarzem, nie wiedziałam, czy to jest Lech Janerka, czy Lechia Nerka. Na Wydziale Malarstwa rządził King Crimson, czyli tak zwany art rock, który na szczęście przestał być obciachem. Słuchaliśmy go w pracowni na okrągło, na zmianę z The Velvet Underground, Sonic Youth, Bobem Marleyem czy Iggym Popem. Nieustannie upalaliśmy się przy *Magical Mystery Tour* Beatlesów. W akademii była grupa absolwentów liceum plastycznego w Rzeszowie, która słuchała bardzo wysublimowanej muzyki, miała mnóstwo płyt z pogranicza muzyki eksperymentalnej i improwizowanej. Z czasem pojawiły się jeszcze bardziej popieprzone rzeczy: John Zorn i jego album *Naked City*, jass z bydgoskiego Mózgu. Zdałem sobie sprawę, że dziwna muzyka towarzyszy dziwnej sztuce, na przykład w *Cremasterze* Matthew Barneya pojawiali się Dave Lombardo ze Slayera oblepiony przez pszczoły czy Agnostic Front i Murphy's Law dający koncert w Muzeum Guggenheima, w tym charakterystycznym ślimaku. To wszystko w naturalny sposób odbijało się na moim malarstwie. Na pierwszych wystawach, w Zderzaku, u Potockiej, w Centrum Sztuki Współczesnej, pokazywałem obrazy przedstawiające okładki płyt i kaset w skali jeden do jednego, na płótnach tej samej wielkości: *Nowe sytuacje* Republiki, *Helicopters* Porter Bandu, okładki Brygady Kryzys, pierwszą płytę The Smiths, tę z torsem – to jest zresztą kadr z filmu Warhola. Przemalowałem nawet rozłożoną książeczkę z płyty Sonic Youth *Experimental Jet Set, Trash and No Star* . Muzyka przeplatała się więc z malarstwem na różnych płaszczyznach, ale nigdy nie chodziło mi o to, żeby kojarzyć poszczególne obrazy z konkretnymi kawałkami. Muzyka daje mi spida, ale nie ma być podkładem do obrazów.

**Ale przecież do komiksu *Życie codzienne w Polsce* była dołączona kaseta z utworami, które występują w tekście.**

Tak, między innymi Brygady Kryzys, Izraela, Świetlików, Kazika, Fisza. To się udało tylko dzięki temu, że rysowałem wtedy paski komiksowe dla „Machiny". Dałem im listę utworów i oni załatwili wszystkie pozwolenia.

Ale ta kaseta to był jednorazowy zabieg. Była w tym naiwna wiara, że czytelnik komiksu będzie równocześnie słuchał piosenek i to go poniesie tak jak mnie. W tym czasie „malowałem” też protest songi, na przykład obraz *Patrycja przestała jeść mięso, Anka nie chodzi głosować*. Patrycja to moja siostra, Anka – wiadomo. Pokazałem go na pierwszej wystawie w Rastrze. To było jeszcze płaskie, ale ciekawe jako eksperyment. Chciałem zobaczyć, czy malarstwo jest w stanie unieść to co muzyka – chodziło zarówno o warstwę emocjonalną, jak i nośność pewnych prostych haseł.

**Jest w stanie?**

Nie do końca. Myślę, że człowiek zaczyna odnosić sztukę do realnego świata wtedy, kiedy pojawiają się słowa – dlatego pisałem na tych obrazach proste hasła. W utworze muzycznym słowa są wspomagane przez dźwięki i z tym sztuki wizualne nie mogą już konkurować. Kiedy zaczynałem współpracę z „Krytyką Polityczną”, często pytałem Sławka Sierakowskiego, dlaczego nie podejmą współpracy z muzykami, dlaczego wybierają artystów – mnie, Artura Żmijewskiego, Joannę Rajkowską. Dlaczego nie zrobią przewodników o gwiazdach muzyki.

**Dlaczego?**

Chyba po prostu nie było odpowiednich kandydatów. A przecież to muzyka jest prawdziwym wehikułem treści wywrotowych. Na przykład zespół The Smiths doprowadził do tego, że w latach osiemdziesiątych w Wielkiej Brytanii wielu studentów przestało jeść mięso. Nie muszę mówić o roli bluesa, punka, lewicowych bardów, na przykład Pete’a Seegera. Sztuka nie ma nawet ułamka siły muzyki. Do tego dochodzi jeszcze warstwa emocjonalna. Pewnym problemem zawsze było dla mnie to, że oglądając malarstwo, nie mogę się wzruszyć tak jak przy słuchaniu muzyki. Zawsze silniej działały na mnie dźwięki. Ponoć jest to czysto biologiczna sprawa: zmysł słuchu wykształca się wcześniej i jest o wiele bardziej pierwotny, wzrok natomiast jest połączony z wiedzą. Muzyka nie ma ładunku intelektualnego, za to bardzo silnie działa na emocje. Energia kawałka muzycznego nigdy nie znajdzie odpowiednika w statycznym obrazie.

**Chyba że połączyć jedno i drugie. Kiedy zacząłeś robić amatorskie teledyski, ilustrować filmy muzyką?**

Jeszcze na drugim, może trzecim roku studiów. Pojechałem z Markiem Firkiem do kombinatu w Nowej Hucie. To było możliwe, bo Marek poza malarstwem i rysunkiem zajmował się ceramiką i miał w hucie swoje miejsce, gdzie mógł wypalać glinę. Na kamerę było potrzebne pozwolenie, ale nie udało się go załatwić, więc przemyciłem ją w kieszeni – to była kamera 8 milimetrów, bardzo mała, na taśmę. Filmowałem tam wszystko, byłem absolutnie zauroczony estetyką huty: spektakularnymi, potężnymi widokami pustych hal i dźwigami przenoszącymi wielkie kawały stali. Czysty industrial. Wywołany film idealnie złożył mi się z muzyką Nine Inch Nails, więc pomyślałem, że je połączę. Nie umiałem jeszcze montować, więc po prostu puszczałem jednocześnie muzykę i film. To był moment, w którym poczułem siłę zestawienia obrazu i dźwięku. Moc! Filmowałem wtedy dużo widoków miasta, między innymi kamerą VHS pożyczoną od Rafała Bujnowskiego, jeszcze na duże kasety. Nakręciłem nią impresje związane z drogą pomiędzy centrum Krakowa a Nową Hutą. Bardzo liryczne sceny: ludzie, tramwaje, samochody, wszystko filmowane w słoneczny dzień. Połączyłem to z muzyką z *Dirty* Sonic Youth. Innym razem pojechałem z kumplami z politechniki na wycieczkę do Frankfurtu. Byłem już w akademii, ale jeden z chłopaków z architektury nie mógł jechać i załapałem się na jego miejsce. Dysponowałem wtedy tylko jednym ładunkiem do kamery ósemki, czyli taśmą o długości ośmiu minut, po cztery minuty z każdej strony. Postanowiłem, że na tych ośmiu minutach zmieszczę całą wycieczkę. Powstał teledysk, bardzo szybki, bo byłem zmuszony filmować poklatkowo, po kilka sekund. Podłożyłem pod tę sieczkę techno zespołu Pile z Kolonii. Wówczas kręciłem też na potęgę Ankę i naszego psa Rikusa, zwykle podkładałem to pod duby, takie zapętlone, zbasowane reggae. Wówczas to teledysk był dla mnie najdoskonalszą, najpiękniejszą formą wypowiedzi. Nie było niczego, co by mnie bardziej porywało emocjonalnie niż zbitka obrazu i dźwięku.

**Lata twoich studiów to rozkwit MTV, która, choć trudno w to uwierzyć, była wówczas telewizją muzyczną. Miało to na ciebie wpływ?**

Jasne, YouTube jeszcze nie istniał, a na polską telewizję nie można było liczyć. Najpierw oglądaliśmy z kumplami teledyski nagrane przez kogoś na kasety wideo – po prostu siadaliśmy przed telewizorem i oglądaliśmy klipy. Najważniejsza była kaseta VHS ze *Staring at the Sea* The Cure, czyli ich pierwszymi teledyskami z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Była kaseta The Stranglers z koncertem przerwanym przez policję, bo na scenie pojawiły się striptizerki. Takie rzeczy się pamięta. Później, gdy miałem osiemnaście lat, czyli w 1990 roku, rodzice kupili antenę satelitarną. W amerykańskiej MTV puszczali program *120 Minutes* o muzyce alternatywnej, który namiętnie oglądałem. To tam obejrzałem teledyski, które niezwykle na mnie podziałały: Pixies, Sonic Youth, Jane's Addiction, Primus, Ministry, Nine Inch Nails. To były choćby klipy do *Death Valley '69* czy *Kool Thing* Sonic Youth, ale także teledyski Davida Bowiego, na przykład *Ashes to Ashes*. Z Sonic Youth współpracowali zresztą wybitni artyści, przede wszystkim Mike Kelley, a także Raymond Pettibon, Tony Oursler czy Gerhard Richter. Wyobrażasz sobie? Najczęściej robili okładki, ale czasem kręcili też klipy. To wszystko zrobiło na mnie kolosalne wrażenie, nie wiedziałem, jak to ugryźć. Na przykład Jane's Addiction – co to w ogóle za muzyka? Były w niej elementy metalu, punka, ale też funku. To dzięki tym teledyskom zaraziłem się atmosferą psychodelii. Mam nadzieję, że moje malarstwo też jest psychodeliczne, bardzo bym chciał, żeby tak było.

**Co przez to rozumiesz?**

Nie chodzi mi o termin historyczny związany z latami sześćdziesiątymi, tylko raczej o atmosferę, pewien rodzaj niejednoznaczności, tajemnicy, nierzeczywistego, nieistniejącego świata. Psychodelia to dziwaczność – niezgrabne słowo, ale właśnie dziwaczność jest dla mnie tak pociągająca. W psychodelii jest coś niedozwolonego, ciemnego, a przez to atrakcyjnego. To może się wiązać z narkotykami, ale nie musi, psychodelia jest też w alternatywie, niezależnej kulturze muzycznej, punkowej. Z takiego podejścia wzięły się moje obrazy z UFO, hubami, pasożytami, naroślami.

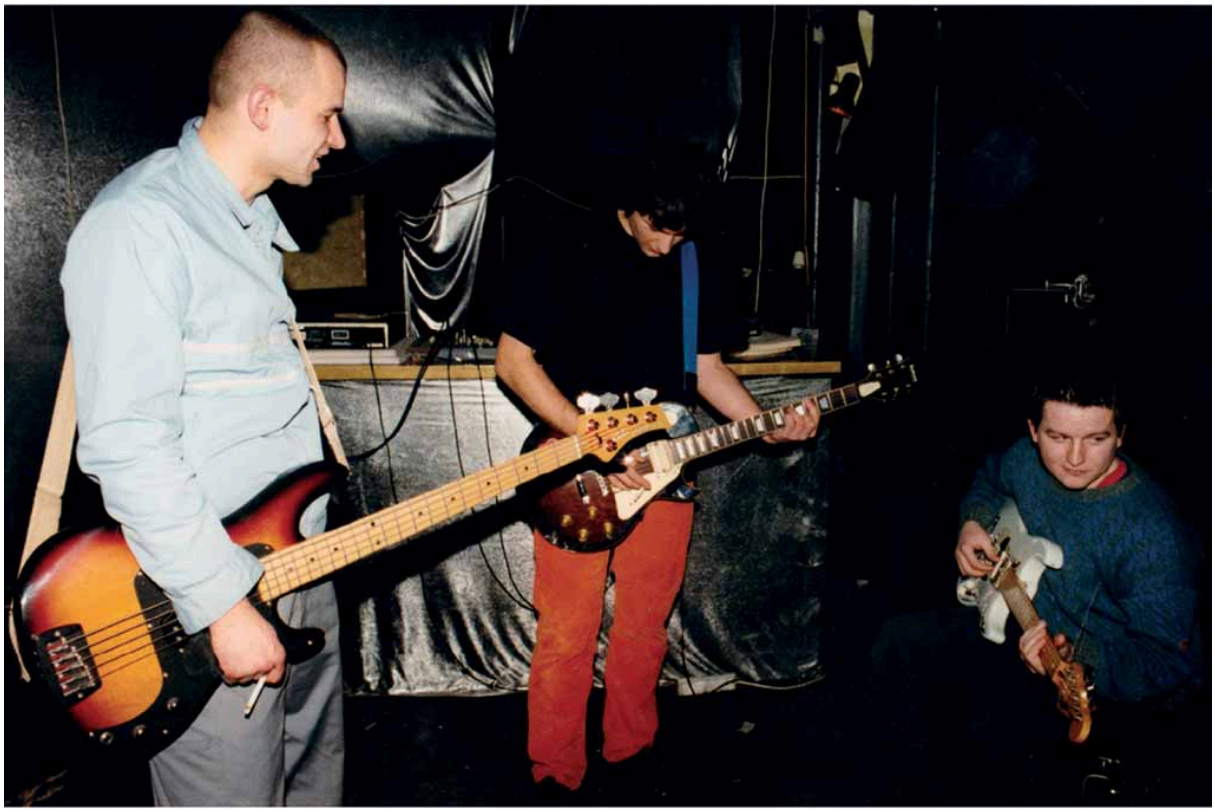
Dla mnie coś jest psychodeliczne, jeżeli jest nieoczekiwane, niecodzienne, niemożliwe do rozszyfrowania na pierwszy rzut oka. Dobrym przykładem psychodelii łączącej obraz i muzykę jest teledysk Siekiery do kawałka *Misiowie puszyści*, pamiętam go jeszcze z dzieciństwa, z telewizji. Podobne znaczenie miał dla mnie film *Koncert* nakręcony przez Michała Tarkowskiego, czyli tego drugiego gościa z *Wodzireja*, nie Stuhra, tylko tego, którego Stuhr wygryza. *Koncert* to teoretycznie dokument o Rockowisku ’81, ale jest w nim kilka pięknych teledysków, na przykład *Radioaktywny blok* Brygady Kryzys czy wspomniany wcześniej klip *Wracamy do raju*. *Radioaktywny blok* polega na tym, że jest ujęcie okna w bloku i kamera bardzo powoli się od niego oddala, aż do ujęcia całego budynku. To wszystko, jedno odejście kamery, nic więcej. Niezwykła surowość. Bardzo to na mnie wpłynęło. W swoich teledyskach nie nawiązuję do tego wprost, ale to cały czas we mnie siedzi. Tak samo jak efekt stroboskopowy, który po raz pierwszy zobaczyłem na początku lat osiemdziesiątych na koncercie Bajmu. Wtedy chciałem malować w taki sposób, w jaki grały moje ulubione zespoły, na przykład mocno inspirowały mnie gitarowe przestery i chyba przez to nigdy nie unikałem zacieków farby. To było może trochę naiwne, ale dużo mi dało. Moim zdaniem obraz i utwór rockowy to najbardziej elementarne formy ekspresji. W obu przypadkach masz do czynienia z wyraźnie zdefiniowaną formą wypowiedzi i w jej ramach musisz znaleźć coś, co zadziała. W piosence to są perkusja, gitara i głos, w malarstwie – pędzel, farba i prostokąt płótna. Takie ograniczenia są dobre, bo wymuszają kreatywność. W filmie *Świniopas* jest scena, w której widać, jak moja ręka wykonuje rysunek, a w tle leci muzyka, utwór współczesnego rumuńskiego kompozytora Horatiu Radulescu. Chodziło mi o pokazanie zgrabności linii i taktu, kompatybilności muzyki i sztuki. Kiedy byłem na studiach, popularny był zespół The Jesus Lizard, a mnie inspirowała jego spójność – chciałem tak malować. Nigdy mi to się nie udawało, paradoksalnie chyba teraz jestem najbliżej ideału integralności malarstwa, chociaż już o tym nie myślę. Chciałbym za to nakręcić godzinny film, który ilustrowałby jeden długi kawałek. Takie rzeczy nagrywa zespół Om, czyli część dawnego zespołu

Sleep – to jest tak zwany *sludge metal*, bardzo ciężki, monotonny. Sleep ma taki kawałek *Jerusalem* – trwa godzinę; to byłoby idealne.

**A jak to wyglądało po zakończeniu studiów, w czasie kiedy kursowałeś między Warszawą a Krakowem? Środowiska muzyczne i artystyczne były wtedy ze sobą bardzo blisko związane.**

Tak, to wszystko się przeplatało, sztuka, muzyka, literatura. To już nie były lata osiemdziesiąte, tylko koniec dziewięćdziesiątych i pierwsza dekada XXI wieku, nowe pokolenie, inne niż „bruLion", nasze. Jednym z głównych animatorów tego środowiska był Paweł Dunin-Wąsowicz, wydawca „Lampy". Bardzo nas to z Anką fascynowało, zaczytywaliśmy się „Lampą", kiedy jeszcze była „Lampą i Iskrą Bożą", czyli nieregularnikiem literackim. Interesowała się tym szczególnie Anka, która skończyła polonistykę i wprowadziła mnie w literaturę; niestety mnie nigdy nie udało się wprowadzić jej w muzykę, przynajmniej na tyle, na ile bym chciał… Potem Dunin wydał *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej i miał pieniądze, żeby założyć miesięcznik, czyli właśnie „Lampę", pismo już nie tylko o literaturze, ale też o muzyce, komiksie. Słuchałem wtedy dużo polskiej alternatywy, o której pisano właśnie w „Lampie" i którą dołączano do niej na płytach: Ewy Braun, zespołów ze stajni OBUH Records, Patyczaka, Something Like Elvis, Partii, jassu. Dunina poznałem w Krakowie, nocował u nas kiedyś z Michałem Kaczyńskim z „Rastra", kiedy mieszkaliśmy jeszcze przy Worcella, obok dworca. Pamiętam, że wstaliśmy i zobaczyliśmy, że Dunina nie ma, a obok miejsca, w którym spał, leży kupa. Wszyscy jednogłośnie uznali, że to on ją zrobił i uciekł, potem długo mieliśmy z tego polewkę. Zrobił ją oczywiście nasz pies, a Dunin wstał wcześnie na pociąg. Potem Paweł miał redakcję „Lampy" w pokoiku obok galerii Raster. Muzyczne fascynacje dzieliłem też z Adamem i Andrzejem z Fundacji, to była kolejna nić porozumienia między nami.

Z Rafałem Bujnowskim (po lewej) i Marcinem Maciejowskim (po prawej), Miasto Krakoff, Kraków 2001



Z Rafałem Bujnowskim (po lewej) i Marcinem Maciejowskim (po prawej), Miasto Krakoff, Kraków 2001

**A czy można powiedzieć, że Grupa Ładnie była substytutem grupy muzycznej?**

Jasne, z tym całym maczyzmem! Nawet kiedyś zrobiliśmy sobie sesję zdjęciową jako muzycy, żeby zobaczyć, jak będziemy wyglądać. Cóż, wyglądaliśmy chujowo. Absolutnie nie było to *sexy*. Bardziej *sexy* jesteśmy po czterdziestce i w pojedynkę. Jedyne, co łączyło nas z muzykami, to chlanie.

**Zrobiłeś kilka klipów do piosenek 19 Wiosen, legendarnego zespołu punkowo-nowofalowego, też związanego z „Lampą". Jak doszło do tej współpracy?**

19 Wiosen na dobrą sprawę poznałem dopiero w 2005 roku, choć zespół istnieje od końca lat osiemdziesiątych. Właśnie wtedy Andrzej Przywara przywiózł mi jego płytę do Marfy w Teksasie, gdzie byłem na stypendium. Wcześniej znałem go ze składanek „Lampy", ale teraz to była cała płyta, nosiła tytuł *Co każdą chwilę zmarnowany kwiat*. Wydał ją oczywiście Dunin. Kompletnie pijani, słuchaliśmy jej na pustyni, obok wielkich rzeźb

Donalda Judda. Z Marfą wiąże się jeszcze jedna muzyczna historia. Kiedy tam pojechałem, byłem przekonany o wsteczności Teksasu – był dla mnie synonimem amerykańskiego obciachu, *rednecks* i tak dalej. Kupiliśmy wtedy z Anką samochód, ośmiolitrowego cadillaca z 1969 roku, tylko po to, żeby go potem odnowić, a na końcu spalić i sfilmować całą akcję. Był gigantyczny, jak jeżdżący salon. Szybko się jednak okazało, że teksańska kultura totalnie nas wciągnęła, to było niesamowite! Byłem nawet bliski tego, żeby w Wal-Marcie kupić wiatrówkę! Wiesz, żeby sobie postrzelać, dla przyjemności. Strasznie dziwne uczucie, bo zawsze uważałem się za pacyfistę. Mieliśmy być tam tylko miesiąc, czyli tyle, ile trwało stypendium, a zostaliśmy dwa, do oporu. Zresztą najfajniejszy sklep muzyczny, w jakim kiedykolwiek byłem, znajduje się właśnie w Teksasie, w Austin. Wygląda niespecjalnie: przy drodze wyjazdowej z miasta, drzwi jak do baraku. W Marfie poznałem zespół S.P.I.C., czyli Satanic Punk International Conspiracy, ale *spic* to także slangowe pejoratywne określenie Meksykanów. W tym zespole grało dwóch braci z Meksyku, więc to było autoironiczne. Film z paleniem samochodu w końcu powstał, a muzykę nagrał właśnie zespół S.P.I.C., który zaprosiliśmy na wernisaż mojej wystawy w Fundacji Galerii Foksal. Zagrali koncert pod mostem Łazienkowskim, tuż nad Wisłą. Nie powiem ci, jak było, bo byłem kompletnie pijany i od razu poszedłem w pogo. Kiedy woziliśmy ich po Warszawie, ciągle powtarzali: „Tu jest jak na Manhattanie, tu jest jak na Manhattanie”. To był ich pierwszy wyjazd poza Stany – to lokalny band, mało znany poza Teksasem. Do tej pory mam gitarę, którą jeden z nich rozpieprzył podczas koncertu. Fajną przygodę z muzykami miałem też przy okazji wystawy w Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Jeszcze przed wyjazdem kupiłem książkę *The River* Pare’a Lorentza, poemat o Missisipi z 1938 roku. Postanowiłem, że poproszę kilka zespołów, żeby nagrały piosenki na podstawie fragmentów tej książki. Dwa były z Krakowa, chociaż z wokalem ze Stanów: Andy i Helsinki, a cztery już stamtąd, z Kalifornii, z San Francisco. Było to możliwe, ponieważ znam faceta, który ma tam galerię – nazywa się Jack Hanley, jest starym hippisem, który był kiedyś stroicielem gitar dla Jerry’ego Garcii z Grateful

Dead i zna całe tamtejsze środowisko muzyczne. Zresztą gość w dalszym ciągu prowadził imprezowy tryb życia. To była krótka piłka: jechaliśmy samochodem do jakiegoś zespołu, Jack tłumaczył sprawę, zespół grał, wokalista śpiewał tekst, a ja to wszystko filmowałem i nagrywałem na jakiś bardzo prymitywny minidisc. Zrobiłem z tego czterdziestominutowy film.

**Wróćmy jeszcze do 19 Wiosen.**

Płyta, którą usłyszałem wtedy w Teksasie, zrobiła na mnie olbrzymie wrażenie. Ogromnie podziałała na mnie surowość tej muzyki, ale także wspaniałe, poetyckie teksty Marcina Pryta. Tak bardzo, że postanowiłem zrobić dwa klipy, jeszcze bez wiedzy zespołu. W teledysku do piosenki *Układ Słoneczny* wykorzystałem wspomniane wcześniej rzeźby sprzed mojej podstawówki w Mościcach: glob i model atomu. Idealnie pasowały do tego kawałka, szło to tak, w kółko: „Po co Słońce, po co Księżyc / Te planety, cały świat / Po co dzień, po co noc / Po co mi ten układ". Z kolei w *Kamienicy* wykorzystałem motyw zachodzącego słońca. Pokazałem im te klipy, spodobały się; nawiązałem fajną relację z Marcinem, którego wiersze bardzo cenię. Ważne było też to, że w ogóle nie padła kwestia praw autorskich, nigdy nie było takiego tematu. Ja zrobiłem z ich muzyką, co chciałem, i oni też mogli robić z tymi klipami, co im się podobało. Później poprosiłem 19 Wiosen, żeby zagrali na otwarciu mojej wystawy w Zachęcie. Zgodzili się, to był świetny koncert. Jakiś czas później zostałem zaproszony na biennale w Glasgow. Chciałem tam pokazać coś związanego z muzyką. Wpadłem na pomysł, że poproszę jakiś zespół o nagranie utworu i napisanie tekstu, a sam nakręcę do tego film. Najpierw poprosiłem Pustki, po części dlatego, że przypominają Belle and Sebastian z Glasgow, ale się nie zgraliśmy, więc zadzwoniłem do Marcina, którego znałem wtedy już dość dobrze. W Glasgow, jeszcze podczas rekonesansu przed wystawą, przeczytałem historię o Polce, Andżelice Kluk, która została zamordowana w kościele Świętego Patryka, w centrum Glasgow. To dramatyczna historia o emigracji, ale i o samotności: ta dziewczyna przez długi czas nie mogła znaleźć pracy ani mieszkania, w końcu zatrudniła się na plebanii, związała się z księdzem. Potem się rozstali, ona jednak ciągle tam pracowała. W pewnym momencie zniknęła. Jak się okazało,

zamordował ją facet, który też pracował w tym kościele, naprawiał różne rzeczy. Zakopał jej ciało pod systemem grzewczym, pod podłogą kościoła. Bardzo wstrząsająca, ale też w pewien sposób liryczna historia. Pokazałem ją Marcinowi i poprosiłem, żeby napisał o tym piosenkę. Tak powstał utwór *Drugi kościół*. Zrobiłem do niego dwuczęściowy film. W pierwszej części 19 Wiosen gra, a Marcin śpiewa, ale w drugiej słychać już tylko podkład muzyczny, a tekst śpiewa aktorka z Teatru Starego, Marta Ojrzyńska, możesz kojarzyć ją z serialu *Artyści*; zagrała też w naszym *Świniopasie*. Na tym klipie Marta jest naga i śpiewa tekst Marcina, jest jakby Andżeliką Kluk. Z 19 Wiosnami nagrałem też klip do kawałka *Olimpiada 2036* – utworu przeciwko olimpiadzie w Pekinie, przeciwko hipokryzji i tej całej gadce o równej rywalizacji w autorytarnym reżimie. Wyglądało to tak, że narzuciłem na nich wielki koc i sfilmowałem, jak pod nim grają. Widać tylko ich nogi i ruszający się materiał. Muszę jednak z przykrością powiedzieć, że 19 Wiosen i Marcin Pryt to wyjątek, nigdy nie nawiązałem współpracy z innymi muzykami. Niestety.

**Jesteś „koncertowy”?**

Byłem. Przez długi czas pierwszą rzeczą, jaką robiłem, kiedy szykowałem się do wyjazdu za granicę, było sprawdzenie, jakie koncerty odbywają się w danym miejscu. Kiedy w 2005 roku ponad miesiąc mieszkaliśmy godzinę drogi od San Francisco, jeździłem na koncerty niemal codziennie. Wracałem późno w nocy, pijąc red bulle i przecierając oczy śliną po gumie miętowej, żeby nie usnąć. Byłem wtedy między innymi na koncercie reaktywowanego Bauhausu. Bałem się, że to będzie odgrzewany kotlet, ale występ był po prostu obłędny, jakbym wszedł w lata osiemdziesiąte, czyli moją ulubioną muzyczną dekadę. W Polsce bardzo lubię OFF Festival, widziałem tam koncerty mojego ulubionego Bardo Pond i świetnego Spectrum, czyli gościa z zespołu Spacemen 3. Dla OFF-a namalowałem zresztą mural *MY* – „my” jak Mysłowice, w których na początku odbywał się festiwal, ale też „my” jak wspólnota kamienicy, na której ścianie powstała ta praca. Koncert to rytuał, coś bardzo transgresywnego. Doskonale rozumiem, na czym polegała beatlemania – spazmy kobiet i tak dalej. Tysiące osób, które zahipnotyzowane podskakują

pod sceną, to coś niesamowitego. Wyobrażasz sobie kilka tysięcy osób wpatrzonych w obraz? Kiedyś koncerty były dla mnie przeżyciem mistycznym, potrafiłem się bardzo wzruszyć, byłem bliski płaczu. Teraz jestem już mniej koncertowy – trzeba dokądś pojechać, wyjść wieczorem z domu, zdążyć na konkretną godzinę. Nie chce mi się. To, jak nisko upadłem w tej kwestii, najlepiej pokazuje fakt, że niedawno zasnąłem podczas koncertu My Bloody Valentine. Tak, tak, nie śmiej się. Może usprawiedliwić mnie to, że miałem wtedy potworny *jet lag*, a tak w ogóle to chciałem iść na Lumerians, czyli support. Pomyślałem sobie, że na pewno zaczną z opóźnieniem, jak w Polsce, więc się nie spieszyłem. Kiedy dotarłem na miejsce, okazało się, że Lumerians już skończyli. Więc usiadłem pod ścianą i zasnąłem. Cóż, koncerty już nie dla mnie.

**Wróćmy jeszcze do okładek – kiedyś je przerysowywałeś, ale później stworzyłeś ich kilka dla najważniejszych polskich zespołów nowofalowych: Kryzysu, Siekiery.**

Zaczęło się od tego, że na wernisaż wystawy *Biurokracja*, w której brałem udział, przyszedł Magura, czyli Maciek Góralski, perkusista Kryzysu, i zapytał, czy nie zrobiłbym okładek do składanki *Tribute to Kryzys*. Odpowiedź była jasna, bo dla mnie Robert Brylewski zawsze był najważniejszą osobą w polskiej muzyce, nie ma nikogo, kto mógłby z nim konkurować. To mój wszechidol polskiej sceny muzycznej. Kryzys, Brygada Kryzys, Izrael, Falarek Band – wszystkie jego bandy są świetne. Dorastałem z Brylewskim, pamiętam jeszcze z Trójki kawałek Izraela *Idą ludzie Babilonu*, to było coś! No i wspominany już czarny album Brygady Kryzys – majstersztyk. Kazik powiedział kiedyś, że jeżeli chce puścić komuś z zagranicy polską muzykę, to zawsze wybiera tę płytę. To niesamowite, jak ona współcześnie brzmi, a przecież jest z 1982 roku! Potem zrobiłem jeszcze okładkę do reedycji albumu *Kryzys komunizmu* i ilustrację na okładkę wywiadu rzeki z Brylewskim. Miałem też robić okładkę do płyty *Miłość w czasach popkultury* Myslovitz, ale coś poszło nie tak i nie najlepszą okładkę zrobił w końcu Ryszard Horowitz.

**Okładka wiąże się z materialnością nośnika – kiedyś winylu, potem taśmy magnetofonowej, w końcu płyty CD. Teraz ta materialność znika, nie ma już**

**książeczek ani okładek.**

I to jest wielka strata! Poza teledyskiem to właśnie na okładce kultura wizualna spotyka się z kulturą muzyczną, to jest bezcenne połączenie, pierwszy kontakt z płytą to kontakt z okładką, a nie z muzyką. To znaczy kiedyś tak było. Nie rozumiem, jak można kupować pojedyncze piosenki. Byłem zszokowany, kiedy moja córka poprosiła mnie, żebym kupił jej jakąś piosenkę przez iTunes. Piosenkę! To bardzo wybiórcze podejście, teraz muzyka jest jak puzzle, nie kupujesz płyt, tylko słuchasz pojedynczego kawałka. Dla mnie płyta to pewna całość, kompozycja – jak zamknięte dzieło, jak wystawa. Kiedyś muzyka miała bardziej przejrzystą strukturę, właśnie przez materialność nośnika. Dlatego wróciłem do winyli, mam adapter, zbieram płyty. Format okładki płyty winylowej, 31 na 31 centymetrów, ciągle jest dla mnie niezwykle atrakcyjny. Czasami to właśnie ze względu na okładkę decyduję się na zakup płyty. Chociaż używam też Spotify, zgrywam płyty na iPoda.

**Nie kryjesz, że to muzycy byli twoimi idolami, ale dzisiaj gwiazda sztuki ma podobny status co gwiazdy muzyki.**

Może w Wielkiej Brytanii i Stanach do pewnego stopnia tak, ale to ciągle nie jest to. Co mnie cieszy, bo popularność może bardzo zaszkodzić artyście, rozproszyć go, to jest zupełnie inna dynamika, chociaż świat sztuki wytwarza ciśnienie, żeby artyści jak najdłużej byli *hot*. Tymczasem malarz może się schować za obrazami, wizerunek sceniczny jest mu zbędny. Muzyka to *sex, drugs & rock’n’roll*. Malarstwo jest seksowne w inny sposób, wydaje mi się, że bardziej wyrafinowany, dojrzały, tak jak seksowna może być czyjaś inteligencja. Bycie malarzem jest cudowne między innymi dlatego, że nie musisz udowadniać swojej witalności – choćby na scenie. Bardzo bym nie chciał być artystą, którego fizis jest istotne. Gdy muzycy nie wiedzą, kiedy powiedzieć „stop”, na scenie wyglądają żałośnie. Byłem kiedyś na koncercie The Stooges. No dobra, Iggy Pop to ciągle Iggy Pop, ale gitarzysta, dziadek udający stosunek z gitarą, jest słaby. A Elvis? Kiedy byłem w Graceland, czyli słynnej posiadłości Elvisa w Memphis, mimo otaczającego mnie kiczu się wzruszyłem. Tragizm schyłkowego Elvisa jest ewidentny, był chyba

pierwszą ofiarą presji show-biznesu. Żeby się obudzić, musiał brać jedne środki, żeby zasnąć – drugie. Jego ostatnie występy w Las Vegas są strasznie przykre – na scenie *monster*, który kompletnie nie radzi sobie z własną fizycznością, udaje zwiewnego młodzieńca, którym był dawno temu. Elvis uwierzył w to, że jest wszechmocny, co moim zdaniem wiązało się z pewnym rodzajem szaleństwa. Na przykład doprowadził do spotkania z Richardem Nixonem tylko po to, żeby prezydent dał mu mundur inspektora do spraw narkotyków. To czysty absurd, dowód na całkowite odklejenie od rzeczywistości – ćpający Elvis uroił sobie, że będzie symbolem antynarkotykowej krucjaty, a do zdarzenia doszło tylko dlatego, że facet miał fioła na punkcie mundurów! Później w karykaturalny sposób powtórzył to wszystko Michael Jackson. Bycie długowieczną gwiazdą sceny to w gruncie rzeczy brzemię, musisz cały czas nadążać, cały czas udowadniać, że jesteś tym, kim byłeś kiedyś – chociaż przecież jesteś tym kimś coraz mniej. Twoje libido też nie działa tak samo – a musisz udawać, że działa. A artysta? Możesz być malarzem dziadygą aż do końca. Nie mam problemu z wyobrażeniem sobie siebie jako starszego człowieka. Przemijanie ma też dobre strony, nie trzeba się tak bardzo starać, nabiera się dystansu, można zwolnić. Malarz o lasce to nie jest dziwny widok, ale rockman – już tak. Artyści często dojrzewają z wiekiem. Na szczęście w świecie sztuki trudno być Piotrusiem Panem. Być może to jeden z ostatnich obszarów, w którym ceni się nie tylko młodość, ale też dojrzałość. Pewnie dlatego im starszy jestem, tym mniej jest we mnie żaru fana muzyki, którym byłem jeszcze kilkanaście lat temu. Co nie zmienia tego, że zawsze bardziej imponowali mi muzycy, liderzy zespołów rockowych niż artyści. Więc podsumowując ten wątek: tylko muzycy to prawdziwe gwiazdy!

# Kamera to nie pędzel

**Poza krótkimi filmami muzycznymi kręcisz też, wspólnie z Anką, filmy fabularne. Wasze filmy funkcjonują na międzynarodowych festiwalach, zdobywają ważne nagrody, ostatnio w Sevilli i Locarno, wcześniej w Montrealu i Wrocławiu. Jak to się zaczęło?**

Od kupna kamery. Byłem już na malarstwie, to musiała być połowa lat dziewięćdziesiątych. Kamera była analogowa, zupełnie archaiczna – nie miała nawet regulatora ostrości, trzeba było zmieniać ogniskową za pomocą obiektywów rewolwerowych, które przekręcało się ręcznie. Była bardzo ładna i nigdy mnie nie zawiodła. Kupiłem ją od taty Marcina i Arka Skowrońskich, moich kolegów z podwórka w Mościcach. Gdy byliśmy dziećmi, ciągle ich filmował. Pamiętam, że mieli sfilmowane *Wejście smoka*, nagrali je bezpośrednio z telewizora. Musieli zmieniać mnóstwo taśm, bo jedna to dwa razy cztery minuty. Pewnie jedna szpula starczała akurat na jedną walkę. Zgłosiłem się więc po tę kamerę po kilkunastu latach. Zapłaciłem jakąś symboliczną kwotę, a oprócz kamery dostałem jeszcze taśmy – oczywiście przeterminowane, ale wciąż nadawały się do użytku. Pan Skowroński dał mi też stare filmy rodzinne, bo do tego czasu przegrał wszystko na VHS. Z nich zrobiłem teledysk do piosenki Abby *Dancing Queen*.

**To był pierwszy film, który nakręciłeś?**

Nie, pierwszy to właściwie zlepek luźnych scen – kręciłem Ankę, mamę, mamę z kotem, autobus w Tarnowie. To był czerwiec, wystawa końcoworoczna w akademii, więc najpierw nagrałem drogę z Tarnowa do Krakowa, a potem wystawę. Przy wywoływaniu taśmy okazało się, że na jednej stronie był już stary film pana Skowrońskiego z rodzinnej wycieczki do zamku w Łańcucie – sceny nałożyły się jedna na drugą.

**Co jeszcze wtedy kręciłeś? Poza filmami muzycznymi.**

Dużo eksperymentowałem z materialnością taśmy. Na początku mocno inspirowałem się Julianem Józefem Antoniszczakiem, krakowskim mistrzem filmu noncamerowego – drapałem po taśmie, kolorowałem ją i tak dalej. Ten film z Łańcuta też zresztą pomazałem. Chciałem fizycznie wpłynąć na taśmę, nadpisać coś na niej. Niestety taśma 8 milimetrów jest strasznie wąska, co znacznie utrudnia tego typu działania. Później, już kiedy kupiłem kamerę 16 milimetrów, moje filmy zaczęły być coraz bardziej konceptualne, odchodziłem od prostego ilustrowania muzyki obrazem. Pamiętasz, opowiadałem ci o próbach wychodzenia poza malarstwo, o tych działaniach ze słońcem, z gazetami, z pejzażem. To samo robiłem z filmem. Nie wiem dlaczego, ale taśma zawsze wydawała mi się odpowiednim medium do działań konceptualnych. Na przykład na trzystu sześćdziesięciu pięciu klatkach taśmy wypisałem liczby od jeden do trzystu sześćdziesięciu pięciu, na każdej klatce jeden numer. W ten sposób sfilmowałem cały rok. Zrobiłem też film o swoim zwykłym tygodniu: dzień pierwszy – jadę w jedną stronę tramwajem, wracam tą samą trasą. Dzień drugi – tak samo, trzeci i czwarty – tak samo. Jadę do miasta i wracam z miasta, jadę do miasta i wracam z miasta. Na filmie był tylko przejazd tramwaju przez most Grunwaldzki, tam i z powrotem. Dzień piąty: jadę z dworca autobusowego w Krakowie do domu w Tarnowie. Dzień siódmy: jadę z domu na dworzec. Chodziło o podkreślenie cykliczności, powtarzalności. Innym razem sfilmowałem całą encyklopedię, klatka po klatce, wszystkie zdjęcia, które w niej były. To był film o tym, jak bardzo chcę opisać świat, chociaż jest on niemożliwy do ogarnięcia. Wszystkie te filmy były nieme. Synchronizacji dźwięku musiałem się dopiero nauczyć. To było coś zupełnie innego niż dopasowanie utworu muzycznego do filmu, coś znacznie trudniejszego: chodziło o to, żeby jednocześnie nagrać obraz i dźwięk, na przykład głos mówiącej osoby, ale w taki sposób, żeby ruch warg zgadzał się z wypowiadanymi słowami. Ćwiczyłem to na filmie pod tytułem *Film z Europy Środkowo-Wschodniej*. To były krótkie scenki, w których pojawiały się dialogi. Nagrywałem je dyktafonem.

**Wywoływałeś filmy sam?**

Tak, wszystkiego musiałem się nauczyć sam. Wywoływanie filmu jest rodzajem rękodzieła, co bardzo sobie cenię. Kiedyś ta cała alchemia powstawania obrazu była dla mnie bardzo ważna. Najpierw trzeba przeciąć taśmę, żeby wywołać obie strony: przeciąga się ją przez specjalne kółeczko, to bardzo ładna maszynka. W ten sposób z jednej szerokiej taśmy powstają dwie cieńsze, które trzeba wywołać. Filmy wywołuje się inaczej niż zdjęcia, bo tutaj kąpieli w wywoływaczu i utrwalaczu musi być aż pięć. Po każdej takiej kąpieli taśmę trzeba bardzo dokładnie spłukać – ojciec zawsze mnie opieprzał, że marnuję za dużo wody. Po kilku kąpielach film wyciąga się na światło, żeby go naświetlić. Zawiniętą szpulę trzeba wyciągnąć z koreksu, czyli specjalnego pudełka na klisze. Ten proces wymaga cierpliwości, bo niby wyciągasz taśmę, ale nie możesz jej obejrzeć – jest zwinięta. Nigdy nie mogłem się doczekać, więc rozwijałem taśmę między jedną a drugą kąpielą i oglądałem na przezroczystej kliszy białe kształty, bo na tym etapie to, co na ekranie jest czarne, na kliszy jest białe, mlecznobiałe. Dopiero po naświetlaniu i kolejnej kąpieli staje się czarne. Tak, to jest rodzaj czarów.

**Rękodzieło, alchemia, czary… Mówisz o tym z wielką czułością, zresztą do dziś używasz taśmy. To bez wątpienia efektowne medium, ale czy nie boisz się sentymentalizmu?**

Boję się. Boję się stylówki, maniery, ale mam nadzieję, że tego nie przegrzewam. Równocześnie cenię sobie to, że taśma analogowa wymusza spowolnienie procesu powstawania filmu. To o tyle ważne, że życie dzisiaj pędzi. Cały czas biegniemy, więc od nowa musimy się nauczyć chodzić. Analog w tym pomaga, przynajmniej mnie. W naszym filmie *Słońce, to słońce mnie oślepiło* jest scena na przydrożnej stacji benzynowej z polami w tle. To naprawdę niesamowite, że kamera, to niepozorne urządzenie na statywie, potrafi pochłonąć, zassać cały ten wielki obszar. To bardzo pobudza wyobraźnię. Słowo „zdjęcie” wzięło się od zdjęcia, zabrania czegoś. „Zabieram” obraz kamerą; jest mój, także te rozległe pola. Jak w piosence *The Passenger* – to, co widzisz, należy do ciebie. Magia filmu ciągle mnie zaskakuje.

**Ale czy ten świat jeszcze istnieje? Przecież sam zrobiłeś film o taśmie Kodachrome, którą Kodak wycofał z produkcji.**

Tak, to prawda, zrobili to w 2005 roku. Taśma Kodachrome cudownie oddawała kolory, była niezwykle nasycona, a ziarno tak drobne, że z powodzeniem można było jej używać w kamerach 8 milimetrów. Kodachrome to także fenomen kulturowy. Na przykład Paul Simon nagrał pieśń o tej taśmie. Zabójstwo Johna F. Kennedy'ego jest najlepiej udokumentowane właśnie na taśmie Kodachrome – najsłynniejsze ujęcie nakręcił amator, producent odzieży. Takich sentymentalnych historii jest mnóstwo, co spowodowało, że decyzja o wycofaniu Kodachrome wywołała protesty, ludzie pisali petycje do Kodaka. Kodachrome to dla mnie taki sam symbol jak concorde – symbol końca pewnej epoki, może nawet XX wieku. To dlatego nakręciłem ten film, nie z sentymentalizmu. To zresztą obraz konceptualny: film przedstawia kręcące się szpule, do których przymocowałem kartki z cytatami o kodachrome i o locie concorde'em. W przypadku filmów, które robię w obiegu galeryjnym i muzealnym, nadal zastanawiam się nad materialnością taśmy i nad tym, jak to połączyć z malarstwem. Ciągle zresztą mam stos szpul do wykorzystania. Natomiast przy filmach fabularnych to już nie jest dla mnie zagadnienie. Jeśli uznamy z Anką, że nie wpłynie to na rezultat końcowy, następny film nakręcimy na alexie albo innej kamerze cyfrowej. W sumie to jest znacznie wygodniejsze – nie musimy się martwić, że operator nie wyostrzy obrazu, akty będą źle posklejane albo film się zerwie. Zresztą nasz ostatni film, który także kręciliśmy na taśmie, nie ma już kopii 35 milimetrów – od razu przenieśliśmy go na cyfrę.

**Kiedy uznałeś, że nadszedł czas na film pełnometrażowy?**

To ewoluowało. W pewnym momencie zacząłem odchodzić od filmów impresyjnych i teledysków na rzecz filmów, które starają się opowiedzieć jakąś historię, w których panuje pewien porządek, są przyczyna i skutek, logiczne następstwo scen. Na początku robiłem to bardzo intuicyjnie, bo wszystkiego musiałem się uczyć sam – jak budować sekwencję narracyjną, jak opowiadać obrazem. Na szczęście już sam typ kamery, którego wtedy używałem, wymuszał na mnie uważność. Taśma była krótka, musiałem

więc dokładnie wiedzieć, kiedy włączyć, a kiedy wyłączyć nagrywanie, nie mogłem przecież cofać, oglądać, nagrywać jeszcze raz – jak na cyfrze. To uczyło rygoru. Ale przełomowy był moment, w którym Piotr Uklański nakręcił *Summer Love*, czyli film kinowy z Valem Kilmerem, Katarzyną Figurą i Bogusławem Lindą. To mnie bardzo ośmieliło do zrobienia dużego filmu – zobaczyłem wtedy, że artysta może udźwignąć tak wielkie przedsięwzięcie. Tym sposobem w 2008 roku powstał *Świniopas*.

**Kilkanaście lat po kupnie pierwszej kamery.**

Sam widzisz, trochę to trwało. Zresztą pierwszym impulsem do nakręcenia *Świniopasa* też była kamera. Piękna. Kupiłem ją na eBayu – profesjonalny bolex, nietypowy model, bo największy produkowany przez tę firmę. Niestety okazała się kompletnie bezużyteczna. Była przeznaczona do filmowania na statywie, a ja chciałem ją trzymać na ramieniu. Filmowała resztką sił, musiała być non stop podłączona do prądu, ale dla mnie to było za mało, bo chciałem kręcić w plenerze. Skoro nie działała, uznałem, że jedyne, co mogę zrobić, to sfilmować jej śmierć. Żeby to zrealizować, pojechałem do swojego starego technikum w Mościcach na cotygodniowe warsztaty, na których uczniowie ćwiczą podstawowe umiejętności. Ja na przykład musiałem przez pół roku wyszlifować młotek: dostawaliśmy kostkę metalu i musieliśmy ją obrobić tak, żeby powstał idealny kształt obucha. Pół roku szlifowania, piłowania, cięcia. Potem przykładało się to narzędzie do wzorca i nauczyciel sprawdzał, czy powierzchnia z tyłu młotka ma idealny łuk, czy powstała tak zwana czasza. Kompletny absurd – zegarmistrzowska praca nad młotkiem. Wróćmy jednak do kamery: poprosiłem chłopaków z warsztatów, żeby ją zamordowali. Bolex miał zarejestrować własną śmierć, a przynajmniej utratę swojego oka. Ja dodatkowo kręciłem to drugą kamerą. W pracowni znajdowało się mnóstwo narzędzi do dyspozycji uczniów, na przykład metalowy pręt, którym jeden z tych chłopaków, jak kijem bilardowym, wybił bolexowi obiektyw. Najpierw wbija pręt dość płytko, kamera to rejestruje, potem dobija, widać, jak taśma się obsuwa, kamera cały czas próbuje filmować, ale to już jest koniec. Potem rozpieprzyli ją w drobny mak, ktoś nią rzucił, ktoś przypalał, wreszcie obcięli jej obiektyw piłą

mechaniczną. Chciałem, żeby ją zbrukali, zdeprecjonowali, więc między innymi pluli kamerze w obiektyw. To było bardzo ciekawe, wyzwoliło w nich zwierzęcość.

**Ta scena znalazła się w *Świniopasie*. W pewnym momencie jeden z bohaterów zamienia się w kamerę, a ona potem zostaje rozpieprzona, tak jak to opisałeś. Bez żadnego wyjaśnienia. Dziwna historia.**

Zawsze brakowało mi w kinie, szczególnie współczesnym kinie polskim, fantazji. Często zastanawiam się nad tym, dlaczego ciągle dostaję pytania o to, z jakiego powodu coś się dzieje na ekranie. Jakby ten powód był konieczny. Nikt nie zadaje mi takich pytań w odniesieniu do malarstwa, tylko w filmie wszystko musi być uzasadnione. Ludzie potrafią samodzielnie interpretować obrazy, a przy filmie wszystko musi być wyłożone czarno na białym. Co ciekawe, taką optykę mają zarówno ludzie filmu, jak i ci ze świata sztuki. Film musi być logiczny. Dlatego szalenie podobały mi się *Córki dancingu*. Pomysł, sposób opowiedzenia historii, wykorzystanie muzyki, opowiadanie fabuły obrazem są w tym filmie obłędne. W kontekście pozostałych polskich produkcji jest to film zupełnie zjawiskowy, nieporównywalny z niczym innym.

**Jak odpowiadasz na takie pytania? Dlaczego na ekranie pojawia się to i to?**

Bo chciałem, żeby się pojawiło. Z mojej perspektywy to w zupełności wystarczy. Dobrze to widać w *Świniopasie*, który jest filmem w gruncie rzeczy surrealistycznym, aczkolwiek jego punktem wyjścia była baśń Andersena. Fabuła jest szkicowa, czas akcji też, chociaż pojawiają się rekwizyty świadczące o tym, że rzecz dzieje się zaraz po II wojnie światowej. Są gospodarz i jego parobek, czyli tytułowy świniopas. Gospodarz ma córkę, jest też druga dziewczyna. Dziewczyny mają romans, a parobek próbuje poderwać i jedną, i drugą. W pewnym momencie pojawia się obcy, nie wiadomo skąd – z kosmosu. Podrywa jedną z dziewczyn, za co ginie – właśnie poprzez zamienienie w kamerę. Na końcu córka zabija ojca, a świniopas z nią ucieka. To już jest film profesjonalny w sensie warsztatowym – mieliśmy scenariusz, ekipę filmową, aktorów, dźwiękowca i tak dalej, jednak ciągle było w tym

mnóstwo amatorszczyzny, improwizacji. Nikt z tej ekipy, może poza głównymi aktorami, nie miał doświadczenia pracy na planie! Ja też. Na przykład, jak wielu początkujących reżyserów, wyobrażałem sobie, że w filmie grają również przedmioty. Wydawało mi się, że skoro kamień jest ważnym rekwizytem, to w pewnym sensie gra. Dziś wiem, że to nieprawda, przedmioty nie grają w filmach… Nie wiem, jakim cudem udało nam się zrobić *Świniopasa*, ale zrobiliśmy go, siedzieliśmy trzy tygodnie na wsi i zrobiliśmy. Teraz, z perspektywy czasu, widzę, że to ciągle jest film muzyczny, fabuła nie jest w nim aż tak istotna; to raczej zlepek scen często ilustrowanych muzyką. Prawdopodobnie te sceny nie obroniłyby się bez muzyki. Wszystkie kawałki muzyczne wykorzystałem bez załatwiania praw autorskich, po prostu nawet o tym nie pomyślałem, bo byłem przyzwyczajony, że biorę muzykę i podkładam ją pod obraz. No i okazało się, że *Świniopas* nie może funkcjonować na festiwalach, że jest w pewien sposób nielegalny. Chciałbym go kiedyś przemontować, a nawet dokręcić pewne sceny, bo poza licznymi niedociągnięciami jest w tym filmie wielka swoboda, która bardzo mnie pociąga; może nawet niekonsekwencja. Przy następnym filmie pod tytułem *Opad* zatroszczyłem się już o prawa autorskie i to było niezwykle przykre doświadczenie. Chcieliśmy wykorzystać motyw z *Centrali* Brygady Kryzys, tylko fragment, nie cały utwór. W tym celu skontaktowałem się z menedżerem zespołu i to była droga przez mękę! Negocjacje bez końca, masa formalności, nieufność, bo wytwórnia chyba podejrzewała, że zarobimy na tym filmie niebotyczną kasę – wiadomo, Sasnal to pieniądze. A przecież chodziło o drobiazg! To było zupełnie inne doświadczenie niż z 19 Wiosnami, z którymi nigdy nie podpisaliśmy nawet jednego papierka. Potem rozmawiałem o tym z Robertem Brylewskim, który powiedział, że też tego nie znosi, nazywał to „nawozem biurokratycznym”. Bardzo spodobało mi się to sformułowanie, bo to faktycznie był nawóz, którym się przerzucałem z menedżerem zespołu. W końcu z *Opadu* i tak nic nie wyszło, to kompletnie nieudany film.

**Dlaczego się nie udał?**

Cóż, scenariusz był o wiele lepszy niż sama realizacja. Historia dotyczyła świata po katastrofie nuklearnej. Chcieliśmy pokazać to jako doświadczenie psychodeliczne, w scenariuszu jest też motyw miłości. Podczas kręcenia sprzyjała nam właściwie tylko pogoda: było pochmurnie i deszczowo, czyli tak jak miało być. Ale to trochę za mało. Byliśmy nieprzygotowani pod względem produkcji, ekipy, scenografii – to nas zupełnie przerosło. Niemniej jednak bardzo dużo się wówczas nauczyliśmy. Wtedy po raz pierwszy zrozumiałem, ile trzeba się napracować, żeby wyłuskać jedną minutę filmu, jak wielkie jest to przedsięwzięcie, ile jest dubli, pomyłek, jakie znaczenie ma organizacja planu – na przykład nasza ekipa była za duża, a przez to nieefektywna. Przy *Świniopasie*, którego kręciliśmy właściwie w warunkach wakacyjnych, nie mieliśmy takich problemów, to był spontan. Dzisiaj już wiem, że lubię małe plany filmowe, możliwie skromne. Naszym kierownikiem produkcji jest Paweł Przywara, czyli szwagier Anki. Nigdy nie usłyszałem od niego, że czegoś się nie da zrobić. A na planie to jest kluczowa sprawa.

**Właśnie, Anka. Pod filmami fabularnymi podpisujecie się razem. Scenariusz i reżyseria: Anna i Wilhelm Sasnalowie. W którym momencie rozpoczęła się wasza współpraca?**

Już przy *Świniopasie*. Historię zacząłem wymyślać sam, Anka mi trochę pomogła, ale sceny rozpisywałem jeszcze z Martą Bębenek, dziewczyną, która miała w tym doświadczenie. Potem Anka była cały czas na planie, po każdym ujęciu pytałem ją, jak wyszło. *Świniopasa* podpisałem jeszcze sam. Przy scenariuszu *Opadu* pracowaliśmy już od początku wspólnie, ale ten film się nie udał. Pod *Z daleka widok jest piękny* podpisaliśmy się już oboje.

**Jak to wygląda w praktyce? Kto za co odpowiada?**

Najpierw krążymy wokół tematu, obwąchujemy go. W *Z daleka widok jest piękny* tematem był powojenny szaber, udział Polaków w Zagładzie, w *Hubie* – macierzyństwo i choroba, w *Słońce, to słońce mnie oślepiło* – upał i kwestie związane z imigrantami. Na początku często mamy kilka motywów, z których ostatecznie zostaje jeden czy dwa. Teraz na przykład krążymy wokół motywu Kościoła, ale i miłości. Punktem wyjścia

zazwyczaj jest tekst literacki: *Obcy* Camusa, *Odyseja* Homera, baśnie Andersena, *Sąsiedzi* Grossa. Czasami filmy rodzą się z innych filmów: *Huba* powstała jako rozwinięcie motywu matki z dzieckiem, którego nie wykorzystaliśmy w *Z daleka widok jest piękny*. Więc krążymy, krążymy… W końcu, kiedy już wiemy, o czym chcemy opowiedzieć, jak to wszystko ma zostać poprowadzone, Anka zaczyna spisywać scenariusz, wymyśla go scena po scenie. Notuje też wskazówki dla aktorów: do czego dana scena się odnosi, w jakim kontekście powstała, na czym jest oparta. Kiedy historia jest już spisana, zaczynamy szukać aktorów. Zależy nam, żeby nie angażować aktorów popularnych, rozglądamy się bardziej po teatrach niż po kinach. Robimy casting na konkretnych scenach, zawsze sprawdzając aktorów na najprostszych, ale jednocześnie najtrudniejszych zadaniach, na przykład: pokaż, jak siedzisz na korytarzu przed wejściem do biura, nudź się, zawahaj się przed wykonaniem jakiejś czynności. Myślę, że nasze castingi są trudne i precyzyjne. Tylko przy *Słońcu* wiedzieliśmy, że główną rolę musi zagrać Rafał Maćkowiak. Intuicja nas nie zawiodła – Rafał zagrał świetnie. Z kolei w *Hubie* najlepszy okazał się amator, pan Jerzy Gajlikowski. Przesłuchaliśmy kilkudziesięciu profesjonalnych aktorów, którzy polegli właśnie na tych najprostszych scenach – prosiliśmy ich na przykład, żeby pokazali, jak usypiają. Niestety to było dla nich „zadanie aktorskie”, nie do zniesienia, bo oni mają wyuczone te same triki. Zawodowym aktorom trudno jest po prostu być – oni muszą więcej niż być, muszą grać. A pan Jerzy po prostu był.

Z Jerzym Gajlikowskim i Anką na planie zdjęciowym filmu *Huba*, Tarnów-Mościce 2013 (fot. Elżbieta Augustynek)

**A jak wygląda praca na planie? Kłócicie się z Anką?**

Tak, co jest straszne. Potrafimy się bardzo pokłócić, potem zanosimy te przykrości do domu, nie odzywamy się do siebie, jest kwas… Koszmar. Jednocześnie podczas kręcenia obecność Anki jest dla mnie zbawienna, bo ona potrafi negocjować z resztą ekipy, rozmawiać z aktorami, wyjaśniać. A ja nie, nie radzę sobie w kontaktach z ludźmi tak dobrze jak ona. Problemy pojawiają się wtedy, kiedy wykraczam poza wcześniej ustalony plan działania. Na przykład mówię: „Nie, spróbujmy to rozegrać inaczej, widzę potencjał w tym i w tym". I od razu zaczynam kręcić. Mogę, bo jestem operatorem. Trzymam kamerę, więc mam władzę – niestety, tak to wygląda. I zaczyna się: dlaczego tak robię, dlaczego nie konsultuję, nie trzymam się scenariusza.

**Dlaczego?**

Bo bardzo ważne są dla mnie momenty nieudawane, na przykład zazwyczaj nie wyłączam kamery, kiedy aktorzy przestają grać i schodzą

z planu. Lubię ich obserwować w chwili, kiedy się wahają, czy mają jeszcze udawać, czy już nie. To wahanie, ta niejednoznaczność są dla mnie bardzo cenne, często wykorzystuję tak nagrane sceny. Mimo to Anka ma do mnie jako operatora totalne zaufanie. Największe konflikty wybuchają przy montażu: jaki to ma mieć estetyczny kształt, co ma dominować, a co trzeba wyciąć. Do tego dochodzi nasza montażystka Beata Walentowska. Anka zwykle zgadza się z jej uwagami, powstaje sojusz płci. To było bardzo widoczne przy *Hubie*, gdzie pojawia się wątek macierzyństwa, ale jest też mężczyzna. Ja podświadomie podzielałem punkt widzenia tego faceta i chciałem go w filmie więcej, one natomiast utożsamiały się z główną bohaterką. Kłótnie wynikają pewnie również z tego, że Anka uwielbia pracę montażową, a ja jej nie znoszę, dla mnie film kończy się po zamknięciu zdjęć. Nienawidzę siedzenia przed komputerem w ciemnym pomieszczeniu, kiedy na polu świeci słońce. To jest dla mnie więzienie, a na tym polega teraz montaż. Lubię montować ręcznie, ciąć taśmę, tak było na początku. Teraz taśma jest skanowana i dopiero potem montowana, na komputerze.

**A kto bardziej reżyseruje?**

W sumie to podobnie. Anka dominuje w montażu, pisze scenariusz, bardziej udziela się przy promocji, więc można powiedzieć, że generalnie to jej jest w naszych filmach więcej. Ja natomiast jestem z kamerą blisko aktorów. Anka widzi to w tym samym czasie na podglądzie, chociaż nie tak dokładnie jak ja. Ona jest bardziej od spraw merytorycznych, ja raczej koryguję ujęcia. Czasem po skończeniu sceny proszę jeszcze, żeby aktor zrobił coś dodatkowego, co jest problemem dla naszego dźwiękowca Igora Kłaczyńskiego, któremu przecież nagrywa się również moja komenda. Zdarza się też, że jego mikrofon wchodzi w kadr, no i tak wygląda nasz odwieczny konflikt między obiektywem a mikrofonem.

**Wyobrażasz sobie, że Anka robi wszystko sama, a ty jesteś tylko operatorem, wykonujesz jej polecenia?**

Tak. Ale nie wyobrażam sobie, żeby Anka kręciła film beze mnie jako operatora. To jest absolutnie niemożliwe.

**Dlaczego?**

Bo stanowimy tandem. Nie zniósłbym chyba, gdybym musiał się przyglądać z boku, jak Anka kręci film z kimś innym.

**A ty mógłbyś być operatorem u innego reżysera?**

Mógłbym, ale to musiałby być ktoś naprawdę wyjątkowy. Tylko wtedy.

**Kamera to duży pędzel?**

Nie. Ta analogia oczywiście istnieje, ale jest bardzo luźna. Podobieństwo moich kadrów do moich obrazów pewnie jest zauważalne, ale to wynika po prostu z moich preferencji estetycznych, nie jest świadomym zabiegiem. W przypadku malarstwa droga od inspiracji do gotowego obrazu jest daleka. W filmie jest odwrotnie. Jako operator skupiam się tylko na tym, co widzę przez obiektyw, to jest znacznie bardziej bezpośrednie, bez pomocy w postaci źródeł, z których korzystam przy malowaniu. Przystawiam kamerę do oka i filmuję. Kamera jest moją partnerką. Cudowną i niebezpieczną.

**Że cudowną, to rozumiem, ale dlaczego niebezpieczną?**

Bo może uchwycić rzeczy w skali jeden do jednego, których świat nie chciałby, żeby uchwyciła. To jest bardzo ciężkie, ciemne, metalowe urządzenie – jak karabin. Noszenie kamery na ramieniu daje władzę. To ja decyduję, co i kiedy sfilmować. Lubię moment, kiedy niemalże dotykam aktora, jestem tak blisko, jak tylko się da, blisko skóry, blisko ciała. Trochę się boję epatowania takim naturalizmem, jednak widzę więcej zalet niż wad takiego podejścia. W kinie kamera zawsze jest nastawiona na ciało, tylko zwykle chodzi o ujęcie twarzy lub całej sylwetki postaci. Ja podchodzę bliżej. Może dlatego, że jako malarz przerobiłem mnóstwo aktów, mnóstwo ciał, byłem w tym wręcz szkolony. Kadr to wyzwanie, tu też muszę znaleźć swoją metodę, ten optymalny punkt, z którego będę filmował. Po zrobieniu kilku filmów już wiem, że interesuje mnie detal, fragment ciała, jego fizyczność. W trakcie kręcenia zawsze staram się sobie wyobrazić, jak to będzie wyglądało na dużym ekranie.

**Mówiłeś, że nigdy się nie uczyłeś warsztatu. A czy ktoś wam kiedyś doradzał? Macie filmowego mistrza?**

Nie, chociaż rozmawiamy z różnymi reżyserami. Robienia filmów uczyłem się, oglądając polską szkołę filmową, wychowałem się na niej i to ona mnie ukształtowała: Tadeusz Konwicki, Andrzej Munk, Andrzej Wajda. No i Jerzy Skolimowski. To na podstawie ich filmów weryfikowałem opowieści babci – jak to było piętnaście, dwadzieścia lat wcześniej. To było jak wehikuł, który przenosił mnie w inny czas, powojenny. Cenię też nowsze polskie filmy, jak *Amator* Krzysztofa Kieślowskiego czy *Wodzirej* Feliksa Falka. Natomiast bardzo słabo znam klasykę kina światowego. Trochę lepiej stoję ze współczesnymi reżyserami, na przykład niezwykle cenię Brunona Dumonta, który tak jak my lubi angażować naturszczyków. Jego kino opowiada bardzo surowe, proste, często absurdalne historie. Podobnie Ulrich Seidl, który balansuje między fabułą a dokumentem.

**No właśnie, po *Świniopasie* całkowicie zmieniliście sposób opowiadania, kolejne wasze filmy są już skrajnie realistyczne, wręcz naturalistyczne. Skąd ta fascynacja zwyczajnością?**

To wynika z tego, o czym mówiłem w kontekście malarstwa, czyli z przekonania, że sztuka, głównie sztuka krytyczna, jest zbyt brutalna w stosunku do tego, jak naprawdę wygląda rzeczywistość, że zafałszowuje obraz świata. Tymczasem świat jest po prostu zwykły; to jest jego główna cecha. Zawsze fascynowały mnie proste, najbardziej prozaiczne czynności, uważałem, że to jest bardzo ciekawe, że można z tego zbudować fabułę filmu, trochę w stylu Roberta Bressona. A *Wyjście robotników z fabryki*? To przecież nadal jest niezwykle nośny temat! Dawno temu chciałem zrobić film, który pokazywałby jeden cały dzień w Tarnowie: najpierw miasto się budzi, następuje rozruch, później toczy się życie, w końcu zapada zmierzch, miasto gaśnie. Chodziło mi o cykliczność, wieczny powrót. To był jeszcze czas mleczarzy, więc miało się zaczynać od tego, że mleczarz przynosi mleko, potem do piekarni zostaje przywieziony świeży chleb… I na końcu powrót do tych samych miejsc: sklepowa zamyka piekarnię, pod drzwiami stoją puste butelki na mleko. Nie udało mi się tego nakręcić, zabrakło mi wprawy, energii, sprzętu – wszystkiego. Taki film wymagał posiadania

kamery, którą można swobodnie operować, włączać, wyłączać, a ja miałem wtedy tylko ósemkę od pana Skowrońskiego. Poległem. Dziś wiem, że codzienność pokazana w skali jeden do jednego to utopia. Taka perspektywa jest nudna dla widza. To może się sprawdzić w krótkich formach, ale przy fabule już nie. Życie sprowadzone do najbardziej prozaicznych czynności, pokazywane przez półtorej godziny na ekranie, przestaje być ciekawe. Mimo to wciąż czuję się przywiązany do tematu zwykłości. Na przykład *Huba* jest bliska dokumentalnej rejestracji życia zwykłych ludzi – kobiety, mężczyzny i dziecka – ma jednak również warstwę narracyjną, która trzyma wszystko w ryzach.

**Bardzo skromną. Sposób opowiadania w waszych filmach jest nietypowy, właściwie nie ma w nich dialogów, nie dochodzi do przemiany bohatera, ujęcia są długie, brakuje wyraźnej puenty. Teraz zdałem sobie sprawę, że nie pamiętam zakończeń waszych filmów.**

No tak, nie da się ukryć, że nasze filmy nie mają klasycznej struktury.

**Dlaczego?**

Chyba po prostu dlatego, że nie uczyliśmy się reżyserii. Nie potrafimy inaczej. Pewnie moglibyśmy je uatrakcyjnić, ale nie widzimy powodu, dla którego mielibyśmy to zrobić. One mają wypełniać pewną lukę – być takimi filmami, jakich my sami nie możemy obejrzeć w polskich kinach, bo ich tam po prostu nie ma.

**Jak reagują na wasze filmy profesjonaliści, środowisko filmowe?**

Na początku często słyszałem, że tak nie można, że źle do tego podchodzimy. „Może i umiesz malować, ale filmów raczej nie dotykaj. Są dla filmowców”. Nie bardzo to rozumiałem; myślałem, że filmy może robić każdy. Potem to się trochę zmieniło – może z powodu nagród, które dostaliśmy, może z powodu zaproszeń na dobre zagraniczne festiwale. Teraz często pytają nas, czy po tylu filmach czujemy się już filmowcami. Cóż, nie należę do świata filmu i nigdy nie czułem się jego częścią. Świat sztuki jest dużo bardziej subtelny, ma większe rozeznanie w kulturze jako takiej, jest znacznie bardziej autorefleksyjny, widzi rozmaite konteksty swojego funkcjonowania. Polski świat filmu jest zachowawczy, na przykład nie interesuje się sztuką współczesną, tymczasem ludzie sztuki doskonale

znają współczesne kino. Są oczywiście wyjątki: aktor Andrzej Chyra, producent Piotr Kobus, kto jeszcze…? No właśnie, wyjątki. Być może to wyjaśnia zachowawczość polskiego kina. Właściwie nie istnieje w nim pojęcie awangardy; za kino alternatywne, radykalne uważa się filmy Quentina Tarantino. Wydaje mi się, że polscy reżyserzy tkwią w pułapce narracji, uważają, że w filmie forma jest niemal przezroczysta, a treść generuje się wyłącznie poprzez słowa, fabułę. Pierwszorzędna jest opowieść, obraz natomiast służy za kostium, w który po prostu trzeba ubrać słowa; nikt nie zastanawia się nad autonomią ani strukturą języka filmowego. My chcemy opowiadać również formą, testować ją, badać jej granice. Plan amerykański, czyli najpopularniejszy sposób filmowania postaci człowieka, od wysokości nieco powyżej kolan do poziomu ponad głową, służy właśnie temu, by wydobyć narracyjność filmu: widoczne są wyraz twarzy i gesty rąk. Dlatego uciekam od typowych, „szkolnych" kadrów – żeby odejść od łatwej narracyjności. Widz powinien uruchomić wyobraźnię; nie trzeba podawać mu wszystkiego wprost. Nie chodzi o utrudnianie odbioru, lecz raczej o otwarcie się na nowe formy opowiadania – nie tylko fabułą, ale także obrazem. Mieliśmy kiedyś spotkanie ze studentami i profesorami montażu w łódzkiej filmówce. To było żenujące doświadczenie – zostaliśmy po prostu rozjechani, bynajmniej nie w merytoryczny sposób. Było mi wstyd za tych ludzi – posługiwali się potwornie archaicznymi kategoriami, odwoływali się do autorytetu uczelni i tradycji, pojmowali montaż w niezwykle ograniczony sposób. Pomyślałem wtedy, że to wielkie szczęście, że nie chodziliśmy do szkoły filmowej. Dobrym przykładem podejścia polskich filmowców do świata sztuki mogą być też moje przygody z plakatami filmowymi. Zrobiłem ich już kilka, zawsze sprawiało mi to dużą przyjemność, jednak ostatecznie dystrybutor i tak wybierał zdjęcie popularnego aktora. Tak było z plakatem do filmu Jacka Borcucha *Wszystko, co kocham*. Narysowałem też plakat do *11 minut* Skolimowskiego, bardzo oszczędny. On akurat został zaakceptowany, z tym że w dystrybucji w Azji zmieniono go nie do poznania, ale to było przynajmniej zabawne. Niedawno robiłem z kolei plakat do *Powidoków* Wajdy. Przygotowałem kilka wersji, były już gotowe

do wysłania, gdy – na szczęście – w „Wyborczej” ukazał się tekst o „genialnym” plakacie ze zdjęciem Lindy i czerwonym pędzlem. Dzięki temu, że go wtedy zobaczyłem, udało mi się wycofać. Producent tłumaczył mi, że to jest plakat mający reklamować *Powidoki* na ulicach, mój natomiast miał być plakatem „ekskluzywnym”. Oczywiście dla producenta liczyło się moje nazwisko. Tymczasem plakat nie jest formą ekskluzywną, tylko powszechną. To pokazuje, jak funkcjonuje świat filmu czy może świat dystrybucji. Szkoda, że tak to się skończyło, bo Linda jako schorowany Władysław Strzemiński jest genialny, lepszy niż jako macho w latach dziewięćdziesiątych.

**Za filmem stoi cały przemysł promocyjny, plakat to tylko jego drobny element. Jak to wygląda w wypadku waszych filmów, a więc kina autorskiego?**

Promocja w świecie filmu ma nieporównanie większe znaczenie niż w świecie sztuki. W filmie jest absolutnie kluczowa – na tyle, że bez problemu można wypromować gniot, co w przypadku sztuki jest dość trudne. A tak sobie myślę, że w związku z premierą filmu *Słońce, to słońce mnie oślepiło* ciekawa byłaby jakaś debata o stosunku Polaków do emigrantów, do obcych, że to ważny temat. Prawda?

**Jasne.**

No widzisz, tymczasem wygląda na to, że to temat kompletnie nieważny. A przynajmniej my słyszeliśmy w kółko, że mediów to nie zainteresuje. Uchodźcy? A kogo to obchodzi? Wielka szkoda, bo w polskiej kulturze film jest medium bardzo politycznym, czego najnowszym dowodem jest ogólnonarodowa dyskusja o *Wołyniu* Wojciecha Smarzowskiego, zresztą zawłaszczona przez nacjonalistów. Czemu nie o uchodźcach? Niestety media interesują się głównie moją pozycją w kinie, a nie naszymi filmami. Tymczasem film może mieć wielką sprawczość, ale wyłącznie film mainstreamowy. Kto słyszał o niemieckim przedsiębiorcy Oskarze Schindlerze przed filmem Spielberga? Nawet najlepszy film ginie bez rozgłosu. Dlatego tym, kim dla malarza jest galerzysta, dla reżysera jest agent. My też mamy agentkę, która nawiązuje kontakt z dystrybutorami, mediami, a przede wszystkim się stara, żeby nasze filmy trafiły na dobre

festiwale. Ale to ciągle jest agentka kina niszowego. Moglibyśmy spróbować wejść w kino mainstreamowe, wiązałoby się to jednak ze zbyt wieloma koncesjami na rzecz formy, na co nie możemy się zgodzić, a także, przede wszystkim, z uzależnieniem finansowym – świat filmu operuje niezwykle dużymi pieniędzmi, więc zawsze trzeba myśleć o tym, czy inwestycja się zwróci. Do tego dochodzi jeszcze kwestia festiwali, na których ma pojawić się dany film. Reżyserzy doskonale orientują się w preferencjach festiwali i często filmy są wręcz profilowane pod konkretne imprezy; wiem o tym od samych twórców. Według mnie rezultatem takiego podejścia jest kino bardzo sformatowane, a przez to przewidywalne. W świecie filmu, ze względu na jego wielostopniową strukturę, jest więcej kręcenia się niż w świecie sztuki, trzeba mocniej zginać kark. My jesteśmy w niezwykle komfortowej sytuacji, bo robimy filmy tylko dla siebie i nie mamy nikogo nad sobą. Najpierw kręcimy, a dopiero potem myślimy o festiwalach i wcale nie mamy ciśnienia na te największe – te średnie i małe są naprawdę fantastycznymi imprezami. Zdaję sobie jednak sprawę, że w kinie taka niezależność jest niezwykle rzadka, bo film jest najdroższą dziedziną sztuki.

**No właśnie, film wiąże się z dużym budżetem. Jak finansujecie swoje produkcje?**

Częściowo sami. Pieniądze wykładają galerie, z którymi współpracuję, a później my wszystko spłacamy. Wygląda to tak, że kiedy sprzedam jakiś obraz, jedna część idzie dla mnie, druga dla galerii, a trzecia na film. I tak do czasu, aż uzbiera się cała potrzebna kwota. Z tym że nasze filmy są relatywnie tanie, kręcimy oszczędnie. Uważam, że budżety polskich filmów są niemoralnie wysokie, to rozbój w biały dzień. Jako reżyser czułbym się zakładnikiem takich pieniędzy.

**Czyli to wy jesteście w połowie producentami filmu, wykładacie własne pieniądze.**

Tak. Niezależność kosztuje.

**Profesjonalni reżyserzy znają wasze filmy?**

Raczej nie. Niektórzy. Nasze filmy podobają się Skolimowskiemu, mamy z nim dobry kontakt, chociaż nie chcemy, żeby to była relacja

mistrz – uczniowie. To niezwykły erudyta, prawdziwy inteligent – podczas rozmowy potrafi wstać, wziąć książkę z półki i przeczytać fragment, który idealnie odnosi się do poruszanego właśnie wątku. Z kolei Wajdzie bardzo podobała się moja wystawa w Zachęcie, więc później udało się go zaprosić na pokaz naszego filmu *Z daleka widok jest piękny*.

**Co powiedział po projekcji?**

Że moje obrazy są znacznie ciekawsze, film natomiast traktuję jako zabawę. Najpierw odebrałem to jako krytykę, kiepsko zawoalowaną aluzję, że raczej nie powinienem się do tego brać. Później jednak pomyślałem sobie, że może znaczyło to co innego, bo przecież Wajda studiował malarstwo, był bardzo blisko związany z Wróblewskim i chyba można powiedzieć, że nie do końca się spełnił w tej dziedzinie. Może więc chciał mi zasugerować, żebym nie porzucał malarstwa dla filmu.

**A zamierzasz to zrobić?**

Nie! Muszę przyznać, że w moim przypadku malarstwo przebija wszystko; czuję się bardziej artystą niż filmowcem, nawet na takim poziomie, że wolę samą czynność malowania niż kręcenia filmów. Nigdy się nie zawiodłem na malarstwie. Nasza relacja zawsze była najbardziej szczera i wiarygodna, czego nie mogę powiedzieć o filmie. Z malarstwem czuję emocjonalną więź, najnowsze obrazy są mi najbliższe. Z filmem tak nie mam. Po zakończeniu zdjęć jestem wyczerpany, nie odczuwam radości. Filmem muszę się dzielić – z Anką, z montażystką. Nie jest do końca mój, to nie wyłącznie moje dziecko. Tymczasem obraz – tak. To z kolei powoduje, że gromadzę w sobie dużo złych emocji, więc dokonuję pewnej transakcji: oddaję część kontroli Ance, montażystce, ekipie, zatem może nie jest to do końca to, czego bym chciał, ale mam spokój, nie muszę się użerać. Po namalowaniu obrazu czuję się spełniony artystycznie, po skończeniu filmu czuję raczej satysfakcję fizyczną, jakbym przebiegł bardzo długi dystans. Albo przerzucił kilka ton węgla.

**No dobrze, w takim razie porozmawiajmy wreszcie o malarstwie.**

# Dwa kroki do przodu, jeden do tyłu Wpływologia i nie tylko

**Poprzednia książka w serii wywiadów rzek Wydawnictwa Czarne to rozmowa z Edwardem Dwurnikiem. Czytałeś?**

Nie. Czytałem tę z Andrzejem Stasiukiem. Świetna. Ale Dwurnik to dla mnie ważny artysta. Znakomity malarz.

**Dlaczego?**

To jest gość, który nie boi się porażki ani ryzyka, a to niezwykle ważne. Tkwi w tym pewna malarska wartość, której u siebie bym nie zaakceptował, bo u mnie to by było totalnie akademickie. A u niego jest klasyczne, lecz nie akademickie. Kilka razy miałem tak, że widziałem w muzeum obraz, który robił na mnie wielkie wrażenie, i okazywało się, że to jest obraz Dwurnika. W Dreźnie, jeszcze w latach dziewięćdziesiątych, zobaczyłem taki obraz: facet na białym tle, okutany w czarne szmaty. I to był obraz Dwurnika z cyklu *Podróż na Wschód*. Piękny, mocny, wzruszający. No i obrazy z lat siedemdziesiątych, z robotnikami, o pracy.

***Sportowcy*.**

Tak, świetne! Kiedy Dwurnik brał cudze obrazy i je przerabiał, to też było ciekawe.

**Przemalował również twój obraz.**

Tak, jeden z tych, które kupił ode mnie przed wystawą w Centrum Sztuki Współczesnej. Widok stadionu żużlowego w Tarnowie. Namalowałem to tak, że na tle niebieskiego nieba dominują kształty jupiterów. I on to zmienił. Dobrze wyszło.

**Dwurnik przekuwa wpływologię na siłę: nie kryje, że czerpie z Nikifora, Jacksona Pollocka, że przerabia prace młodszych malarzy. A jak to wygląda u ciebie?**

Jestem już dojrzałym facetem, przestałem mieć idoli. Miałem ich wcześniej, ale muzycznych.

**Nie chodzi mi o idoli, ale o to, jakie malarstwo cenisz.**

Najwyżej? Chyba nowożytne malarstwo północnej Europy, niemieckie, niderlandzkie. Jest w nim chłód i dyscyplina, co bardzo mi odpowiada, ale przede wszystkim zwięzłość. Tak, zwięzłość to najtrafniejsze określenie. Wszyscy, których cenię, to mają: Lucas Cranach, Jan van Eyck, Hans Holbein, Gerard ter Borch. Podoba mi się sposób, w jaki ci malarze przedstawiają życie zwykłych mieszczan. Nie żadnych możnych, tylko zwykłych ludzi: chłopiec iska psa, kobieta czyta list, inna pisze, szyje… Zwyczajne, codzienne czynności pozbawione patosu. Tutaj malarstwo zdecydowanie wygrywa z filmem – zwykłość pokazana na płótnie nie usypia. Pociąga mnie chłód malarstwa Północy, jego surowość. Niedawno czytałem wywiad z Michałem Głowińskim, w którym wymieniał ważnych dla niego malarzy i powiedział coś w stylu: „No i Vermeer, wiadomo, Vermeer jest jak Mozart”. Zrobiło mi się szalenie przykro, bo nie znoszę rozbuchanego Mozarta. Mozart to salonowa muzyczka, Vermeer to zupełnie coś innego. Zupełnie. Tak samo nie znoszę Rubensa i generalnie tych wszystkich włoskich bachanaliów. Cenię niektórych Brytyjczyków, na przykład Turnera, ale i George’a Stubbsa, mieszczańskiego malarza koni – to jest tak sztywne, że aż ciekawe. Film Mike’a Leigh o Turnerze jest obłędny, dosłownie obłędny. Jak widzisz, traktuję malarstwo bardzo serio. Muszę powiedzieć, całkowicie bez ironii, że wierzę w malarstwo, może nawet staroświecko. Etos malarstwa wiąże się dla mnie bezpośrednio z etosem pracy – stałej, codziennej pracy, którą trzeba wykonać.

**Protestancki etos. Znój.**

Tak. Można oczywiście codziennie tańczyć i się upijać, tylko niewiele z tego wynika.

**A co z awangardą?**

Z awangardą jest jak z Mościcami. To ten sam idiom, kiedy oglądam malarstwo nowoczesne, czuję się jak w domu. Jest mi bliskie niejako w naturalny sposób, jak otoczenie, w którym przebywam na co dzień. W tym sensie modernistyczne malarstwo pierwszej połowy XX wieku jest mi najbliższe. Natomiast północna Europa niesie ze sobą całą tradycję malarstwa nowożytnego. Jest ona tak bogata, że nie sposób się do niej nie odnosić, a przynajmniej ja staram się to robić. Tam ważniejszy jest kształt i rysunek, nie kolor. U mnie też.

**A impresjonizm i postimpresjonizm? Wydawałoby się, że to choroba wieku dziecięcego, na którą zapada każdy miłośnik sztuki, ale ty nadal często nawiązujesz do malarzy z tego kręgu. Na okładce katalogu twojej wystawy w Whitechapel Gallery jest obraz przedstawiający chłopca przemalowanego ze słynnego płótna *Kąpiący się w Asnières* Georges'a Seurata. Ten wybór jest jak deklaracja.**

Widok namalowany przez Seurata zawsze przypominał mi Dunajec, rzekę przepływającą przez Mościce. Brzeg Dunajca był kiedyś bardzo popularnym miejscem rekreacyjnym. Moi dziadkowie przychodzili tam się kąpać, tuż przed wojną i już po niej. W oddali widać kominy Azotów – i na obrazie Seurata też w tle dymi fabryka. Babcia opowiadała mi, że w sierpniu 1939 roku lato było szczególnie gorące, więc często chodzili nad Dunajec… Ale to tylko jeden z powodów, dla których namalowałem ten obraz. Jedna z moich ulubionych książek z czasów wczesnej młodości to *Encyklopedia impresjonizmu*. Potem doszedł do tego neoimpresjonizm, który faktycznie nadal bardzo cenię. Obraz, o którym powiedziałeś, to w zasadzie hołd dla Seurata. W postimpresjonizmie jest jakaś oniryczność, tajemniczość – paradoksalnie, bo przecież ten kierunek wywodzi się z naukowego podejścia do barwy. Van Gogh też jest niesamowity, chociaż na początku nie wierzyłem w jego potęgę. Zmieniło się to w 1998 roku, kiedy obejrzałem jego wystawę w Muzeum d'Orsay z obrazami inspirowanymi Milletem. U van Gogha też jest ziemia i proza, ale przede wszystkim – delirium. Nie ma natomiast, co ważne, żadnego pozerstwa. Są za to emocje, to ciągle działa. Wciąż czerpię też dużą przyjemność z oglądania malarstwa surrealistycznego, na przykład jeśli widzę gdzieś

podwodne pejzaże Yves’a Tanguy’ego, te jego dna morza, zawsze się zatrzymuję i daję wciągnąć po sam horyzont. Siła wyobraźni, tworzenia nowych światów, jest niezwykła, chociaż sam nie maluję czysto surrealistycznych obrazów. Psychodeliczne – tak.

**A co z gigantami malarstwa współczesnego, Tuymansem, Richterem? Jakiś czas temu krytycy pisali o „efekcie Tuymansa”, który miał dotknąć kilku młodych malarzy, w tym ciebie, często zestawiano wasze obrazy.**

Gdybyś zapytał mnie o to kilka lat temu, pewnie starałbym się podkreślać dzielące nas różnice. Teraz nie mam już problemu z tym porównaniem, bo wiem, jak bardzo odmienne jest nasze podejście. Tuymans jest zamknięty, wsobny, chociaż w dobrym znaczeniu tych słów. U niego nie ma miejsca na pomyłkę ani zaskoczenie, wszystko maluje w jednej manierze – czyli zupełnie inaczej niż ja, o mnie wręcz można powiedzieć, że jestem malarzem chimerycznym. Nie wartościuję tych różnic – Tuymans to świetny malarz, ciągle dla mnie ważny, jego prace nadal bywają zaskakujące. Poznałem go osobiście, sporo rozmawialiśmy, wiem, że moje malarstwo nie jest mu obojętne. To było miłe.

**A Richter?**

Cóż, Richter jest najważniejszy. To najwybitniejszy żyjący malarz. Jako pierwszy grał ze zdjęciem – robił to bardzo świadomie, sięgał po archiwa, fotografie z gazet, reklamy, jego malarstwo nigdy jednak nie było plakatowe.

**W jaki sposób wybierasz motywy do namalowania?**

Działa na mnie mnóstwo rzeczy, trudno to usystematyzować. Bodźce przychodzą ze wszystkich stron, moment wyboru jest intuicyjny. Wydaje mi się, że umiem nastroić się tak, żeby patrzeć na rzeczywistość jako na potencjalne obrazy. Czasami sens obrazu dociera do mnie dopiero w trakcie malowania. Ostatnio namalowałem na przykład kilka płócien na podstawie tandetnej ikony, którą zobaczyłem na wakacjach w Grecji w jednym z kościołów greckokatolickich. To był zwykły print na desce, w gruncie rzeczy nic ciekawego, ale dostrzegłem w tym odprysk transcendencji. To niewątpliwie był pewien sposób na namalowanie Jezusa. Równocześnie ten obrazek przypominał mi jedną z okładek Slayera, ale też okładkę płyty *God*

*is Good* zespołu Om, na której znajduje się anioł namalowany w stylu prawosławnych ikon. Jak więc widzisz, te inspiracje się przenikają, nakładają na siebie, a punktem wyjścia może być zarówno Seurat, jak i kiczowaty obrazek religijny. Inspirują mnie też zdjęcia z gazet, no i sam dużo fotografuję, telefonem. Mam w komputerze folder „Do pracy" z mnóstwem zdjęć. Punktem wyjścia nowego dzieła może się stać nawet mój własny obraz. Niedawno przemalowałem swoje płótno sprzed dwudziestu lat – zupełnie zwykły akt przerobiłem na prostą, niemal prymitywną figurę. Powstała sylweta zaczęła mi przypominać niewolnika, więc maznąłem jej sprejem sznur wokół szyi. Przemalowałem też stary obraz, z 1997 roku, pod tytułem *My*. Bardzo go uprościłem, to miał być hołd dla *Jam (I am)* Jerzego „Jurry'ego" Zielińskiego. To zresztą kolejny ważny dla mnie malarz.

**Dlaczego przemalowujesz własne prace?**

Mam problem z produkowaniem nowych rzeczy, kolejnych przedmiotów. Zamiast tego wolę przerabiać stare. Satysfakcję mam taką samą, a nie muszę dokładać nowego obrazka do puli tych istniejących. To jest swoisty recykling, czynność ekologiczna i ekonomiczna. Wychodzi na zero. Niedawno przemalowałem dwa obrazy z cyklu *Maus*.

**To jest ingerowanie w kanon sztuki polskiej!**

Anka też tak uważa. Bardzo się zdenerwowała, kiedy jej o tym powiedziałem, była wielka awantura, tymczasem ja nie czuję żadnego żalu. W ostatecznym rozrachunku to przecież tylko malarstwo. Jeden obraz z serii *Maus* przedstawia drzwi prowadzące do komory gazowej. Prawie całkowicie go zmieniłem – dodałem abstrakcyjne wzory. Drugi, bardzo prosty, przedstawiał podłogę, ścianę i czarną plamę. Położyłem na to kilka banalnych przedmiotów – plastikowe widelce, łyżki, gwoździe – i użyłem spreju. Powstały kontury, podłoga zapełniła się przedmiotami. Chciałem, żeby to był zupełnie inny obraz.

**Trzeba będzie wprowadzić erraty do podręczników. Ktoś musi ci zabrać stare obrazy.**

W malarstwie to właśnie mnie najbardziej pociąga – że takie rzeczy możesz zrobić ot tak. Film trzeba by przemontować, wycofać z dystrybucji.

A obraz po prostu zamalowujesz. To jest świetne, że mogę zweryfikować jakość obrazu po dwóch, pięciu, dziesięciu latach. Malarstwo to pole do testowania różnych możliwości, sprawdzania granic tego, jak daleko można się posunąć. Niezwykle cenię sobie możliwość popełnienia błędu. Malarstwo nie może być realizacją projektu. To jest absolutnie zasadnicza sprawa! Możesz mieć szkic, pomysł, ale zawsze trzeba zostawić miejsce dla pomyłek, prób, błędów. To negocjacja, renegocjacja i znowu negocjacja – z samym sobą. Często podejmuję wiele prób, żeby ostateczna decyzja była zadowalająca. Robisz dwa kroki do przodu, ale potem jeden do tyłu. Permanentny taniec. Jak u Picassa, kolejnego klasyka, którego musiałem odkryć na nowo. U niego doskonale widać, że wyjściowy plan był ograniczony, że nie kalkulował, tylko patrzył na obraz i myślał sobie: „A nie, to jednak nie tu, o, tam też trochę zmażę". To nie jest realizacja założonego planu, przeniesienie na płótno konceptu, ale raczej nieustanna czujność. Może dlatego jego obrazy sprawiają wrażenie, jakby były namalowane wczoraj? Nie wszystkie, ale wiele z nich tak. Koncept może dotyczyć tematu, ale nigdy wykonania obrazu. Chociaż są wyjątki. Kiedyś malowałem planetę Saturn. Pod koniec dnia ją zamalowywałem, a następnego malowałem na nowo. I tak przez tydzień – malowałem i zmazywałem, malowałem i zmazywałem.

**Rozumiem, że robiłeś to celowo, a nie dlatego, że nie wychodziło?**

Tak, to akurat było zamierzone.

**Z jakiego powodu?**

Sam nie do końca wiem. Saturn to jedna z rzeczy, o których wiemy, że istnieją, ale których większość ludzi nigdy nie widziała. W tym sensie namalowanie Saturna jest pewną uzurpacją. Więc zmazywałem go przez tydzień. Poza tym Saturn jest symbolem melancholii, a zmazywanie płótna jest melancholijne. To była także pewna gra formalna i pytanie: „A co jeśli?". Dzięki temu zmazywaniu pod finalnym obrazem znajdowały się nieistniejące obrazy, a płótno zyskiwało nie tylko historię, ale także energię. To wydawało mi się niezwykle pociągające. Jest w końcu Albrecht Dürer i jego słynna *Melancholia I*. Później zobaczyłem Saturna przez teleskop w obserwatorium w Stanach i to było absolutnie niezwykłe przeżycie. Teraz

mam domowy teleskop – zwykły, amatorski, zaledwie półmetrowy tubus. I nawet przez niego widać Saturna, jego pierścienie. Analogiczna sytuacja wiązała się z wielorybem. Byliśmy kiedyś z Anką i Kacprem w Meksyku i pewnego razu na horyzoncie, nie wiadomo skąd, pojawiły się pluski, aż w końcu wypłynął humbak – olbrzymi, wspaniały. To było wzruszające, krzyczałem jak dziecko. Jeszcze jednym przykładem jest słońce, które zawsze było dla mnie ważnym motywem malarskim, ale także symbolem. Przy nim pojawia się to samo pytanie co przy wybuchu atomowym czy planetach – jak to namalować? Jak namalować słońce? Żółte kółko? Białe? Wydaje mi się, że to bardzo trudny temat malarski. Słońce przenosi w inną rzeczywistość, podobnie jak upał. Jedno z pierwszych zdjęć, które świadomie zrobiłem w celach malarskich, przedstawiało ulicę z jadącymi samochodami. Zrobiłem je pod słońce, więc wszystko wyszło czarne, rozświetlone było tylko niebo. To było przy ulicy Krakowskiej w Tarnowie, wylotówce na Kraków, gdzie mieszkała Anka. Stanąłem na krawężniku, słońce było już nisko, świeciło z naprzeciwka. Możliwe, że to moja prywatna mitologia, ale to zdjęcie było wtedy dla mnie niezwykle ważne. Niezwykle. Działo się to z dwadzieścia lat temu – i tak już zostało; próbuję malować słońce do dziś. Zachodzące słońce to przecież ponadczasowy symbol schyłku – ostatnio namalowałem dwa miejskie pejzaże z zachodem słońca, Warszawę i Londyn. Chodziło o sytuację polityczną: Brexit w Wielkiej Brytanii i tryumf nacjonalizmu nad Wisłą. Zawsze muszę mieć konkretny powód do namalowania obrazu, on nie musi być polityczny, chociaż może.

Ulica Krakowska, Tarnów 1995

**Na przestrzeni tych dwudziestu lat twoje malarstwo bardzo się zmieniło. Jak postrzegasz tę ewolucję?**

Bezpośrednio po szkole malowałem płasko, ślad pędzla nie mógł być widoczny. Wiązało się to z akademią, gdzie bardzo ważny był tak zwany gest, „malarskość". W pozbyciu się tego bagażu jeszcze na studiach pomogło mi malarstwo Romka Dziadkiewicza, o którym rozmawialiśmy wcześniej. Później bardzo ważne stało się dla mnie odkrycie, że można malować tylko za pomocą linii, kreski – bez plamy. Pod tym względem przełomowy był cykl *Maus*, który mnie od tego uwolnił. Ważne było też obserwowanie, jak traktuje obrazy Marcin Maciejowski – że po nich pisze, że jest wobec nich bezceremonialny. Z dzisiejszej perspektywy jednak mogę powiedzieć, że największa zmiana to przekonanie się do malowania impastem, czyli grubo kładzioną farbą – tak żeby było widać fakturę. Po akademii impast kojarzył mi się jak najgorzej. Wtedy to było dla mnie jak sranie po obrazie, więc to, że udało mi się odczarować impast, uważam za ważne osiągnięcie. Można powiedzieć, że wydarłem akademii to, co próbowała mi zabrać. Dzięki temu poczułem prawdziwą radość z malowania, niemalże fizyczną przyjemność paćkania. Farba nadaje obrazowi trzeci wymiar, ale jest też jego budulcem. Teraz łączę obie te formuły, płaszczyznową i impastową. Mogę powiedzieć, że mój język malarski jest już ukształtowany. To samo dotyczy tematyki moich prac. Być może wynika to z tego, że nie potrafię się oprzeć pewnym inspiracjom i w konsekwencji ciągle powracają te same motywy: wojna, słońce, samoloty, rodzina, muzyka. Użyłem kiedyś takiego sformułowania – zresztą w rozmowie z tobą – że zakreśliłem już koło i teraz pozostało mi tylko kopanie w głąb. To było po wystawie w Zachęcie, ale od tamtej pory nic się nie zmieniło. Ciągle kopię, na przykład zacząłem używać spreju. Cały czas docieram do nowych pokładów uzasadnień, usprawiedliwień, żeby namalować motyw, który malowałem już wiele razy – często dla mnie zaskakujących. To są całe łańcuchy skojarzeń. Teraz na przykład maluję Hillary Clinton na wiecu, tyłem, wydobytą z mroku przez światło jupiterów – znalazłem takie bardzo fajne zdjęcia. W pewnym momencie uświadomiłem sobie: zaraz, przecież malowałem ten motyw wielokrotnie,

tylko w kontekście koncertu – postać na scenie, reflektory, ciemność. Ale polityka to przecież także scena, show, kaznodziejstwo. I o tym właśnie są te obrazy.

**A co jest dla ciebie negatywnym punktem odniesienia? Czego się wystrzegasz w malarstwie?**

Po sukcesie w Bazylei w 2002 roku, kiedy sprzedałem wszystkie obrazy przed rozpoczęciem targów, mógłbym namalować wiele, naprawdę wiele obrazów w takiej samej stylistyce. Miałem jednak bardzo silne przekonanie, że pod żadnym pozorem nie należy się tego trzymać, że trzeba pójść w zupełnie innym kierunku. Zaryzykować. Nie schlebiać kolekcjonerom. Zaskoczyć samego siebie. I to mi się udało. Nie chciałbym być malarzem modnym. To jest największe niebezpieczeństwo.

**Chodzi o tematy?**

Niekoniecznie, tematy mogą być aktualne – byle tylko zbliżać się do przepaści, ale w nią nie spaść. Lubię sytuację, w której obraz odnosi się do konkretnych wydarzeń, ale nie przynosi jednoznacznej deklaracji. Każda próba precyzyjnego zdefiniowania tego świata to w moim przekonaniu próżna pogoń. Chodzi raczej o pewną aurę. Wiem! Nie chciałbym być hipsterem malarstwa. Widziałem ostatnio jeden z nowych obrazów Eberharda Havekosta, którego twórczość bardzo cenię. Obraz przedstawiał iPhone’a z pękniętą szybką. To było niezwykle rozczarowujące! Jak można namalować tak głupi obraz? To jest właśnie hipsterka w złym sensie. Mój syn ma aplikację, która polega na tym, że jak jego telefon dzwoni, to wyświetla się zbita szybka. Tymczasem telefon jest cały! Co to za pierdolenie, nie rozumiem tego! Mnie nie pociąga współczesność malarstwa, tylko jego staroświeckość. Zresztą nie tylko malarstwa, innych klasycznych dziedzin sztuki też. W Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie znajduje się znakomita kolekcja średniowiecznej sztuki sakralnej, wspaniałe rzeczy, najstarsza jest dwunastowieczna rzeźba przedstawiająca głowę Jana Chrzciciela na misie. Chodzi mi o to, że nie trzeba szukać daleko. To jest niezwykłe, że ktoś oglądał tę samą rzeźbę na tych terenach kilkaset lat temu – to bardzo działa na wyobraźnię. Na przykład moi przodkowie, dziadek, pradziadek. Równocześnie mam złe zdanie o polskim

malarstwie mniej więcej sprzed drugiej połowy XIX wieku. Dopóki polscy artyści nie zaczęli wyjeżdżać na studia za granicę, ich sztuka była słaba, niesłychanie lokalna w złym znaczeniu tego słowa. Interesuje mnie, jaki wpływ na polskich artystów miały wyjazdy do Niemiec czy Włoch. Na przykład wykształcony między innymi w Monachium Aleksander Gierymski to świetny malarz.

**Panuje opinia, że szczególnym rodzajem polskiego artysty jest artysta krakowski. Nie da się ukryć, że ty też nim jesteś.**

Kiedyś to był dla mnie problem, gęba, której się bałem. Krakowski artysta to twórca konserwatywny, a krakus to człowiek pobożny. Później jednak pogodziłem się z Krakowem, lubię to miasto. Bardzo podoba mi się twórczość Wyspiańskiego, co nie zawsze było takie oczywiste. Kraków zawsze był dla mnie punktem odniesienia – najbliższe duże miasto, symbol wielkomiejskości, półtorej godziny pociągiem z Tarnowa. A teraz tu żyję i maluję. Lubię Kraków również za to, że jest miastem kompaktowym, można go ogarnąć na rowerze, a to mój główny środek lokomocji. Kilka razy myśleliśmy o przeprowadzce do Warszawy czy wyprowadzce z Polski w ogóle, ale zawsze rezygnowaliśmy z tego pomysłu. Teraz budujemy w Krakowie dom, więc wygląda na to, że nasza baza będzie tutaj.

**Dodajmy do tego wartości rodzinne. Paweł Dunin-Wąsowicz napisał o *Życiu codziennym w Polsce*, że to pochwała cnót mieszczańskich: żona, dziecko, dom. I tak po dziś dzień, żadnych skandali, rozwodów, nic.**

Kiedy Dunin to napisał, nie rozumiałem tego, byłem przekonany, że to nieprawda. Ale może faktycznie tak jest, właśnie ze względu na rodzinę. Cóż, Anka i dzieci to najbliższe mi osoby. Na tym jednak kończy się mój konserwatyzm. Jestem bardzo liberalnym ojcem, chyba bardziej niż Anka liberalną matką. Jak na razie przynosi to rezultaty, bo Kacper nigdy nas nie zawiódł, jest bardzo odpowiedzialny. Natomiast jestem opiekuńczy, ale to chyba nie konserwatyzm.

**To wszystko widać w twoim malarstwie, które jest bardzo autobiograficzne – często malujesz Ankę, Kacpra, Ritę. Zrobiłeś nawet**

**wystawę pod tytułem *Ojciec*. W przypadku artysty współczesnego to dość nietypowe podejście.**

No tak, jestem jak kwoka, która bierze dzieci pod swoje skrzydła… Z tym że obrazy rodzinne nie mają być ważniejsze niż pozostałe. Anka nawet ostatnio się wkurzyła i powiedziała, żebym uważał, bo ciągłe malowanie rodziny staje się nudne. Wiesz, generalnie staram się malować to, co mnie obchodzi, a rodzina niewątpliwie mnie obchodzi. Kiedy urodził się Kacper, zacząłem malować Kacpra, kiedy Rita – Ritę. No i Ankę, jako pierwszą, bo jest ze mną od początku – „A" jak Anka, pierwsza litera alfabetu. Jedyną osobą, która zawsze we mnie wierzyła, jest właśnie Anka – to ona mówiła, że się uda, że będzie dobrze. Na początku mi pozowała, bardzo cierpliwie, jednak w pewnym momencie powiedziała dość. Wtedy zacząłem malować ją ze zdjęć. Maluję Ankę do dziś, tak samo dzieci.

**Kiedy się poznaliście?**

Chodziła do liceum, do którego jechało się tym samym autobusem co do mojego technikum. Poznaliśmy się dopiero w klasie maturalnej, chociaż widywałem ją wcześniej. Zawsze bardzo mi się podobała, chyba przez swoją południowo-wschodnią urodę. Po trzech latach podjechałem do niej na rowerze, była wtedy z psem na spacerze. I z koleżanką, więc musiałem poczekać, aż koleżanka sobie pójdzie. Porozmawialiśmy. Zeszło mi dwa tygodnie, żeby się z nią umówić. Po tym czasie wiedziałem już, że będziemy razem. Ostatnia rzecz, którą można o mnie powiedzieć, to to, że jestem podrywaczem. Zachowałem się tak w życiu jeden jedyny raz. Jak się okazuje, skutecznie.

**Powiedziałeś wcześniej, że bardzo cenisz lokalność, tymczasem z twoich obrazów można odczytać mapę miejsc, w których byłeś. Tych inspiracji jest mnóstwo, z całego świata.**

Tak, w telefonie mam przede wszystkim zdjęcia z podróży. To niezwykle ważne źródło inspiracji, wyjazdy z kraju są jak tlen – oglądanie tego, co niecodzienne, nowe, pozwala mi odświeżyć spojrzenie. Rozmawialiśmy już trochę o turystyce. Wiąże się z nią problem powierzchownego odbioru, to znaczy dla turysty wszystko jest egzotyczne: kolory, jedzenie, budynki. To oczywiście nieprawda, egzotyka to pozór, wierzchnia warstwa skrywająca

kolejne, głębsze, bardziej prawdziwe. Tyle że to nie jest problem dla malarza, a przynajmniej nie dla mnie. Nie mógłbym nakręcić dobrego filmu o miejscu, które ledwo znam, bo byłby to film płytki, pusty. Mogę jednak namalować dobry obraz na podstawie uwodzącego widoku. Wystarczy impuls, punkt zapalny, nie muszę rozumieć krajobrazu, żeby mnie pociągał. Po podróżach powstają prace bardziej liryczne niż choćby te związane z historią. Malarstwo nie musi się wiązać z narracjami werbalnymi, może się opierać na doświadczeniu zjawisk, których jeszcze nie ubrało się w słowa. Coraz częściej się przekonuję, że obraz jest czymś, nad czym nie jestem w stanie do końca zapanować, że jest odrębnym bytem, który sam siebie tworzy, a ja mu tylko pomagam. I coraz rzadziej z tym walczę, wolę się temu poddać, uznaję to, że obraz jest czymś autonomicznym.

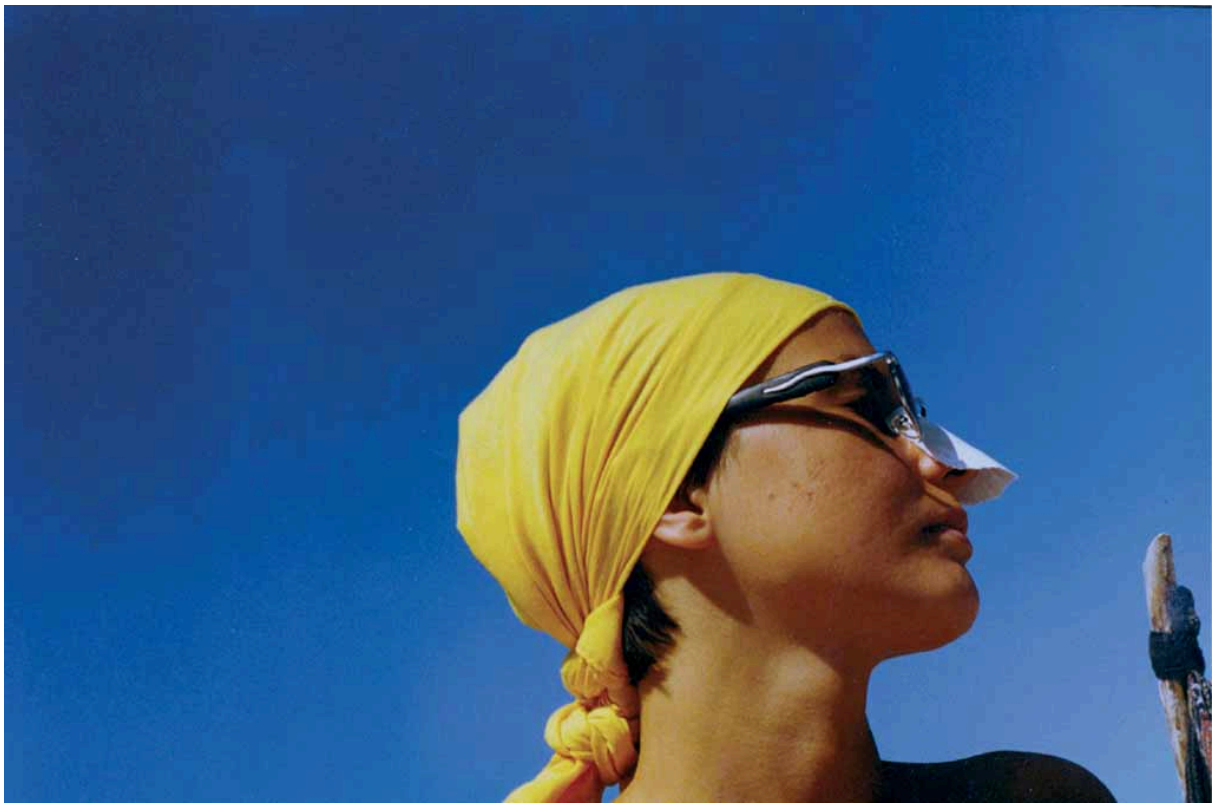
Z dziećmi, Kraków 2015

**Co masz na myśli? Rozumiem, że nie chodzi ci o autonomię samego medium – tak jak widzieli to moderniści.**

Chodzi mi o to, że obraz nie musi niczego przypominać, może być czymś samym w sobie. To z kolei pozwala malarzowi być

niekonsekwentnym, a to jest bardzo ważne, bo każdy obraz wymaga czegoś innego. Prace jednego malarza nie muszą być spójne, mogą być wręcz sprzeczne. Autonomia jednak wiąże się też z bardzo pierwotną siłą obrazu. Mówiłem już o tym, że kiedyś bardziej wzruszała mnie muzyka, a nie potrafiło wzruszyć malarstwo. W ostatnich latach to się odwróciło – muzyka nie porywa mnie już w tak atawistyczny sposób jak niegdyś, za to nareszcie potrafię się zachwycić malarstwem! Wystawa zostaje we mnie głębiej niż muzyka, powoli kiełkuje, obrazy nabierają znaczenia po jakimś czasie, przy czym nie chodzi mi o zrozumienie na poziomie ikonograficznym, ale o pewne bardzo specyficzne doświadczenie. To zupełnie inny rodzaj recepcji niż w przypadku muzyki, którą odbiera się natychmiast, impulsywnie. Dźwięk otacza nas ze wszystkich stron, odbiór muzyki nie wymaga większego wysiłku, podczas jej słuchania można robić wiele innych rzeczy. Malarstwo dociera do nas tylko wtedy, kiedy patrzymy w konkretnym kierunku, czyli na obraz, któremu następnie musimy się przyjrzeć. I postarać się go zrozumieć. Malarstwo potrzebuje uwagi, to medium angażujące zarówno zmysłowo, jak i intelektualnie. Kiedy wychodzę z muzeum, mam telefon pełen zdjęć i chcę od razu przemalować obrazy, które zobaczyłem. Twórczość innych malarzy to dla mnie ważne źródło inspiracji. Najbardziej ze wszystkich muzeów lubię National Gallery of Art w Waszyngtonie. Zwykle jest tam mało odwiedzających; całą historię malarstwa olejnego mam tylko dla siebie. Może zabrzmi to totalnie staroświecko, ale uważam, że przez nadmiar informacji, a przede wszystkim przez ich tandetność współczesny świat staje się coraz bardziej ponurym miejscem. Tak właśnie doszedł do władzy Trump – stworzyła go kultura porno, która jednak wcale nie jest *sexy*. Trump to dziwny amalgamat tandety, powierzchowności, wulgarności – właśnie jak tanie porno. Esencja białej głupoty, białej obrzydliwości. Natomiast malarstwo, przez to, że jest fizyczne, materialne, że jest rękodziełem – stanowi jednostkową kreację, niemożliwą do zastąpienia, niepowtarzalną. I to jest pasjonujące. Przez to, że rzeczywistość stała się w tak dużym stopniu wirtualna, coraz mniej wąchamy świat, nie wiemy, w którym miejscu pachnie, a w którym śmierdzi. Malarstwo pozwala utrzymać kontakt ze

światem namacalnym, światem zmysłów. Jednocześnie jest niezwykle humanistyczne dzięki temu, że nie jest doskonałe, że zdarzają się w nim pomyłki. Jak w każdym rękodziele w malarstwie jest człowiek, jego duch – jakkolwiek naiwnie to zabrzmi. Cieszę się, kiedy mogę iść do szewca naprawić stare buty, zamiast kupować nowe. Malarstwo nie może być perfekcyjne, spreparowane, nie może być algorytmem – realizacją projektu. Ta kreacja nowego bytu, który jest zamknięty w prostokącie płótna, jest dla mnie bardzo pociągająca. Malarstwo jest *slow*, nie *fast*. To *selfie* są fast foodem – fotografie atakują nas ze wszystkich stron. Od ich nadmiaru dostaję zadyszki. Zauważ, że przez ten nadmiar obrazy – wszystkie obrazy, po prostu medialne wizerunki – bardzo się zdewaluowały, straciły wiarygodność, wyjątkowość. Już na nas nie działają. Nie osądzam, czy to dobrze, czy źle – po prostu stwierdzam fakt. Tymczasem obraz namalowany farbami na płótnie ciągle pozostaje czymś jednostkowym, osobnym. Malarstwo mnie fascynuje właśnie ze względu na swoją anachroniczną formę, pozorne zużycie, na to, że w pewnym sensie coś jest z nim nie halo. Jakiś czas temu zrozumiałem, że akademizm ma wiele oblicz. Akademicki może być i koloryzm, i awangarda. Formuła jest drugorzędna. Liczy się tylko to, żeby obraz był poza czasem, żeby działał i dzisiaj, i za sto lat. To jest prawdziwe wyzwanie. Wszystko inne to etykiety. Dobry obraz to taki, który nie potrzebuje niczego na swoje usprawiedliwienie, którego nie trzeba prowadzić za rękę.



Anka, Dębki 1996

**To ciekawe, co mówisz, bo w twoim malarstwie idea stojąca za obrazem, a nawet sposób jego powstawania są tak samo ważne jak gotowe płótno. Tak jak z tym Saturnem. Czy do twoich obrazów potrzebne są przypisy?**

Nie, Saturn to wyjątek. Powód namalowania obrazu jest oczywiście ważny, ale obraz musi działać całkowicie samodzielnie. Ten z Saturnem też. Wystarczającym przypisem jest tytuł. Malarstwo to nie nauka!

**Jak wygląda twój typowy dzień pracy? Malujesz regularnie?**

Bardzo regularnie, codziennie mniej więcej od dziesiątej do piętnastej. Mój asystent Paweł naciąga i gruntuje mi płótna. Stosujemy dość oldskulową technikę, na przykład przeklejamy płótno, żeby grunt nie przeciekał na drugą stronę. Mamy swoją recepturę na grunt. Na nim najlepiej mi się maluje, inaczej niż na przemysłowo produkowanych podobraziach, które są bardzo złej jakości. Do pracowni zawsze przychodzę z wydrukowanym zdjęciem, czasem ze szkicem. Najpierw rysuję kratkę na rysunku, a potem na płótnie. W ten sposób przenoszę zdjęcie na płótno. Później maluję. Pierwsza próba jest zazwyczaj nieudana. Bardzo często,

właściwie prawie zawsze, ścieram pierwszą wersję. Czuję niedosyt; być może ta pierwsza warstwa jest dla mnie nie dość nasycona, zbyt płaska. Podejmuję więc kolejną próbę, która w połowie przypadków również jest nieudana. Potem kolejną, aż do skutku. Myślę, że zmazuję ponad połowę skończonych obrazów. Nie ma nic gorszego niż świadomość, że zostawiłem w pracowni nieudany obraz. Jeżeli mam poczucie, że jest słaby, nigdy nie odstawiam go w kąt. W takim wypadku zawsze go wycieram, a potem maluję na nowo. Kiedy zmażę obraz, problem znika, następnego dnia mam czystą kartę. Czasami zmazuję tylko fragment. Na przykład wczoraj malowałem Lenina na wózku inwalidzkim – na podstawie jednego z jego ostatnich zdjęć. Nic szczególnie przykrego – ot, facet na wózku inwalidzkim. I koło od tego wózka niespecjalnie mnie zadowalało, więc musiałem je zmazać.

**W jakim miejscu się obecnie znajdujesz? Po tych wszystkich wystawach w ważnych galeriach, po tym jak twoje prace trafiły do najlepszych kolekcji muzealnych, po książkach, recenzjach, sukcesie komercyjnym? No i z połową piątego krzyżyka na karku.**

Czuję, że niczego nie muszę i mogę wszystko. To bardzo komfortowy stan. Niedawno kurator z Francji, z którym miałem robić wystawę, zerwał ze mną współpracę. Jego zdaniem komunikacja między nami była niemożliwa. Nie tyle z powodu moich fochów, ile raczej pasywności. Być może to powinno mnie zmartwić, ale poczułem wtedy ulgę. Nie miałem potrzeby, żeby zrobić tę wystawę, i ten człowiek widocznie to wyczuł. A nie ma sensu robić czegoś, jeżeli naprawdę się tego nie chce. Zdarzyło mi się to pierwszy raz i o dziwo było to bardzo pozytywne doświadczenie. Mam wrażenie, że w ostatnim czasie zainteresowanie moją twórczością spada, wyraźnie to odczuwam. Dla młodego twórcy to musi być niezwykle deprymujące, ale w moim przypadku wiąże się raczej ze stabilizacją, czyli czymś bardzo wygodnym. Nie ma porównania z okresem od 2002 do 2005 roku, kiedy wszystko było rozgrzane do czerwoności, kiedy skakałem z jednej wystawy na drugą, wszędzie było mnie pełno. Teraz wszystko jest bardziej przewidywalne, spokojniejsze. Ważne, żeby nie uwierzyć za bardzo w świat sztuki, ten cały *art world*, instytucje, targi. Najważniejsze

jest samo malowanie. Nie na wystawy, tylko dla siebie. Zawsze trzymałem się tej zasady.

**Nie czekasz już na telefony, propozycje?**

Czekam, ale na te najciekawsze, nie chciałbym się rozmieniać na drobne. Chyba na tym polega wolność. Nie chcę popadać w banał, ale to właśnie wolność jest najważniejsza. Jestem w stanie bardzo wiele rzeczy poddać czy zignorować w imię wolności. Moje obrazy są na sprzedaż, ale ja już nie.

**Jak rozumiesz więc wolność?**

Jako możliwość dysponowania własnym życiem. Czuję się wolny, bo mogę wieść życie takie, jakie chcę i jakie lubię. Zdaję sobie sprawę, że znajduję się w uprzywilejowanej sytuacji – nie muszę, że tak powiem, zginać karku. Malowanie jest najwspanialszym sposobem na spędzenie życia. Co może być przyjemniejszego niż to, że siedzisz sam ze sobą w pracowni, a przed tobą jest tylko to, co wykonasz bez żadnych ograniczeń i we własnym tempie? No, może jeszcze powinno grać radio.

*Kraków–Warszawa–Tarnów*
*7 października – 1 grudnia 2016*
*Rozmawiał Jakub Banasiak*